

موسوعة أدباء أمريكا

الدكتور نبيل راغب

الجزء الأول



موسوعة أدباء أمريكا

الدكتور نبيل راغب

موسوعة أدباء أمريكا

الجزء الأول



دار المعارف

تصميم الغلاف : شريفة أبو سيف

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج. م. ع. ٠

الإهداء

إلى روح الفقء بين الأعمى حضارة
والأعمى حضارة ..

أشرف بإهداء هذه الموسوعة .

نبيل راغب

شكرو تقدير

من الصعب أن نجد الكتاب الذى قام مؤلفه بكتابته بمفرده ، إذ أن الباحث يعتمد فى دراسته على الأسس التى أرساها من سبقه فى نفس المضمار . فالمعرفة نهر متصل من المنبع إلى المصب ، وإذا كان هذا المعيار ينطبق على أى كتاب ، فإنه ينطبق من باب أولى على موسوعة تضم كل أعلام الأدب الأمريكى .

ولهذا تعتبر هذه الموسوعة ثمرة مجهودات كثيرة تضاف إلى المجهود الذى قام به المؤلف الذى يود أن يقدم أعمق الشكر والتقدير لكل من ساهم فى إقامة هذا البناء ، وبصفة خاصة أمناء مكتبة الكونجرس بواشنطن ، وأمناء مكتبة جامعة هارفارد ، وأمناء مكتبة المتحف البريطانى بلندن ، وموظفى دار الكتب والوثائق بالقاهرة ، وموظفى مكتبة جامعة القاهرة ، وذلك لحرصهم على توفير المراجع اللازمة للبحث بين يدى الباحث سواء بالاستعارة أو بالتصوير أو بالاطلاع .

كما لا ينسى الباحث الدور المخلص والقيم الذى قامت به زوجته التى ساندته وساعدته فى كل سطر خطه فى هذه الموسوعة ، وفى كل ليلة سهرها من أجل إنجازها على مدى السنوات الأربع الماضية .

إلى كل هؤلاء أقدم كل الحب والتقدير والوفاء لأنه لولا مساعداتهم القيمة لما كان فى الإمكان أن تخرج هذه الموسوعة إلى حيز الوجود بهذه الصورة .

الحيزة - يناير ١٩٧٨

نبيل راغب

منهج الموسوعة

جرت التقاليد المرتبطة بتأليف الموسوعات المتخصصة - أن تقوم الموسوعة بدور المُدخل أو المفتاح بالنسبة للباحث الذى يريد أن يتعمق في دراسة أحد الموضوعات أو العناصر التى تشتمل عليها الموسوعة ؛ فهى تمده باللامع العامة ، والمراجع المرتبطة بهذا الموضوع أو العنصر ؛ حتى تضع في يده بداية الخيط الذى سببته بعد ذلك في مراجع أخرى تعالج الجوانب التفصيلية الدقيقة للبحث الذى يقوم به . أى أن دور الموسوعة يقتصر على مساعدة الباحث في وضع قدمه على بداية الطريق ، أما الخطوات التالية فتعتمد على مراجع أكثر استفاضة وشمولا ، ولذلك كان المنهج التقليدى للموسوعات التى تتناول شخصيات الرواد والأعلام في فرع ما من فروع المعرفة الإنسانية - مقتصرًا على نبذة سريعة عن حياة الرائد مع التعريف بأهم إنجازاته ، والملاحع الأساسية التى اشتهر بها في هذا الفرع ، بالإضافة إلى ذكر أهم المراجع التى تناولته بالدراسة . وعادة - يتردد ما يكتب عن مثل هذا الرائد بين فقرة قصيرة لا تزيد على عشرين سطرا وصفحة أو أكثر قليلا من صفحات الموسوعة . أى أن الهدف الأساسى للموسوعة يكمن في التعريف المركز المختصر بالشخصيات أو العناصر أو الموضوعات التى تشتمل عليها .

ولكننا رأينا أن القارئ الحديث المتسجل ربما لا يجد الوقت أو الصبر لكى يتابع استكمال معرفته في مراجع أخرى غير الموسوعة . فقد أصبحت هذه مهمة الباحث الأكاديمي المتخصص ، ولذلك غالبا ما يكتب القارئ بالنبذة السريعة التى يلتقطها من الموسوعة ، ولكنها لا تسغه في معظم الأحيان لكى يكون فكرة كافية عن الشخصية أو الموضوع الذى يريد الإلمام به . ولذلك حاولنا في هذه الموسوعة أن تكون ذات نفع بالنسبة لكل من الباحث الأكاديمي المتخصص والقارئ العادى المتسجل . بمعنى أنها تجمع بين التعرف بسيرة أدياب أمريكي وأعمالهم وإنجازاتهم وبين الدراسة التى تكنى للإلمام بمكانة هؤلاء الأدياب وإنجازاتهم بحيث لا يجد القارئ العادى

نفسه مضطراً للجوء إلى مراجع أخرى . أما الباحث الأكاديمي فيمكن أن يتلمس المنهج الفكري والفني لكل أديب على حدة بحيث يستطيع تحديد الخط المتخصص الذي يستخلصه لبحث جوانبه التفصيلية الدقيقة في دراسة منفصلة : بمعنى آخر فإن هذه الموسوعة تجمع بين التعريف السريع المحدد والدراسة المركزة لكل أديب أمريكا اللاتينية شكلها خريطة الأدب الأمريكي كما يعرفها العالم الآن .

ولم تحاول الموسوعة أن تتقاد لكل أديب طبقاً لميوله واتجاهاته وإنجازاته على حدة وبمعزل عن الآخرين ولكنها تعرضت لكل أعمالهم بمقياس نقدي واحد حتى يتمكن القارئ من تحديد السليات والإيجابيات التي ميزتها ، ولكي يستطيع أيضاً وضع كل أديب في موقعه الصحيح على خريطة الأدب الأمريكي طبقاً للحجم الموضوعي لإضافته الأدبية . وهذا المبدأ النقدي يشهد أساساً على المنهج النقدي التحليل الموضوعي الذي استطاعت مدرسة النقد الحديث إرساء تقاليده منذ مطلع القرن الحالى . وهى مدرسة ساهم فيها النقاد الأمريكيون بنصيب الأسد واستطاعوا بها أن يتركوا بصيانتهم الواضحة على الأدب العالمى المعاصر كله . وقد تناولت الموسوعة إنجازات هؤلاء النقاد والأديباء بالبحث والتحليل مثلاً نجد في فصولها عن ت . س . إليوت ، وإزرا باوند ، وجون كروجراسم ، وكليانث بروكس ، وآلن تيت ، وكونراد ليكن ، وإدجار آلان بو ، وهيلدا دوليتل ، وجورج سانتيانا ، وإيمى لويل ، وروبرت ين وايرين ، ووليام كارلوس ويليامز .

ويجدر بنا أن نلم بمهج النقد التحليلي الموضوعي حتى يتمكن القارئ من وضع يده على العمود الفقري الذي يشكل جسم الدراسات المتتابعة التي احتوت عليها الموسوعة . فهذا المنهج لا يعنى فرض معايير مسبقة أو مقاييس متعسفة على إنتاج هؤلاء الأديباء ، بل يهدف إلى تحليل أعمالهم حتى يتمكن القارئ أو المتلقي من التقييم الموضوعي لها . ولذلك فالغرض الأساسى من هذه الموسوعة هو عرض إنجازاتهم في ضوء تحليل لا يتأثر بالبلبل نحو ميول ذاتية ، أو انطباعات شخصية أو اتجاهات عقائدية أو تفسيرات نفسية . . الخ . فالموسوعة لا تحكم على الأديب لاعتناقه آراء معينة تؤثر على فكره وسلوكه في الحياة ولكنها تسعى لتقييم عمله الأدبي بقيمة فنية جمالية في حد ذاتها ، وكإضافة إلى تراث أدبه القومي بصفة خاصة والأدب العالمى بصفة عامة . ولا تفصل الموسوعة بين الشكل والمضمون لأى عمل أدبي حيث إنها شئ واحد والفصل بينها يعنى فصل روح العمل الأدبي عن جسده : أى بالاختصار قتله وتعطيله . ولهذا يلاحظ القارئ أن المضمون قد 'نوقش' من خلال دراسة الشكل كما أن الشكل قد درس من خلال مناقشة المضمون : أى أن حجر الزاوية في هذه الموسوعة هو العلاقة الحية العضوية بين الشكل والمضمون ، ومدى تأثيرها على الشكل النهائي الذى خرج به العمل الأدبي إلى الوجود بصرف النظر عن مادة المضمون نفسها سواء كانت إجتاعية أو سياسية أو تاريخية أو فلسفية أو نفسية . فالذى يهمنى أن أعال هؤلاء الأديباء هو التفاعل الدرامى وأثره في التكوين العضوى الذى يودى في نهاية الأمر إلى الخلق الحى للعمل ذاته - وذلك من خلال استعمال الكاتب لأدواته الفنية .

من هنا كانت وحدة الزاوية التي تنظر بها الموسوعة إلى أعمال الأديباء الذين تناولتهم بالدراسة والتحليل ، الأمر الذى جنبها أن تتحول إلى مجرد شذرات متناثرة أو نبذات سرية أو لقطات منفصلة عن هؤلاء الأديباء . فهناك معيار نقدي موحد يحلل كل أعمالهم ابتداء من أشعار غيليب فريز (١٧٥٢ - ١٨٣٢) وانتهاء بمسرحيات

إدوارد آلي الذي ولد عام ١٩٢٨ . وقد أدى هذا المعيار التحليلي الموضوعي إلى وضع الأدباء الصهيونيين في أمريكا في مكانهم الحقيقي على خريطة الأدب الأمريكي بصرف النظر عن الدعاية العالمية التي قامت بها الأجهزة الصهيونية من أجل فرضهم على الأدب العالمي . وعندما نتكلم عن الأدباء الصهيونيين لا نقصد ديناً معيناً ، ولكن نغني بهذا الأدباء الذين أحوالهم إلى دعاية مباشرة لقضايا الصهيونية مع إبراز الشخصية اليهودية على أنها كيان اجتماعي ونفسي منفرد لا يتطوى تحت بند الشخصية الأمريكية والصهيونية مع منح النقد التحليلي الموضوعي الذي يربط بجالية الشكل التقني بإنسانية المضمون الفكري . فلا شك أن الأدب الذي يتأدى بفكرة عنصرية ضيقة ، لا يمكن أن يدخل من باب الأدب الناضج الذي ينظر إلى الإنسان في خصائصه الشاملة الأصلية ، بصرف النظر عن عقيدته أو جنسه أو لونه . وإذا كان النقاد يهاجمون بعض الأدباء الأمريكيين بدعوى أنهم أغلقوا على أنفسهم حدودهم الإقليمية المحلية مما أعجزهم عن استشراف آفاق علمهم المعاصر ، وإنتاج أدب يتنوقه الإنسان بصرف النظر عن اختلاف الزمان والمكان ، فنلنطلق جداً أن يهاجم نفس النقاد الأدباء الصهيونيين الذين حاولوا تجسيد الشخصية اليهودية في أعلامهم على أنها تنتمي إلى التراث اليهودي العنصري ولا تدخل في نطاق الشخصية القومية الأمريكية وذلك حتى يحافظوا على عزلة الجيتو الذي اشتهروا به على مر التاريخ . وهذا يتضح في أعمال صول ييلو ، وديلمور شوارتز ، وفيليب روث ، وبرنارد مالامد ، ونثانييل ويست .

ولكن هذا المعيار لا ينطبق على كل الكتاب اليهود . فهم من نظر إلى النفس الإنسانية نظرة شاملة موضوعية غير مقيدة بعنصر أو لون أو عقيدة . من هؤلاء الأدباء آرثر ميللر ، والمرابيس ، وكليفورد أوديتس ، ونورمان ميلر واروين شو ، ولذلك خرجت أعلامهم إلى المجال العالمي دون أية حساسيات وكانت إضافاتهم إلى تراث الأدب الأمريكي والعالمي أشمل وأنضج بمراحل من الآخرين الذين عجزوا عن تحطيم أسوار الجيتو الذي اجترأوا في داخله أوهامهم وأحلامهم القديمة التي أصبحت جزءاً لا يتجزأ من الشخصية اليهودية على مر التاريخ . أما الأدباء الزوج من أمثال جيمس بولدين ووالف إليسون وريتشارد وايت فكان أدهم صادراً عن معاناة حقيقية من رواسب التفرقة العنصرية التي ظلت كامنة في جسم المجتمع الأمريكي منذ عهد الرقيق الذي جلب فيه أجدادهم من أفريقيا للعمل في مزارع البيض ومتاجمهم . من هنا كان التماطف الذي استقبل به أدهم على المستوى العالمي . فلم تكن المعاناة مفتعلة ومصطنعة لأغراض عنصرية خفية كما نجد في أعمال ييلو ، وشوارتز ، وروث ومالامد ويوست . ولكنها كانت معاناة النفس البشرية بصفة عامة من ظروف لا تمت إلى الإنسانية بصفة . وإن كان بعض الكتاب الزوج مثل ريتشارد وايت قد تطرفوا في بعض الأحيان إلى الدعاية للمباشرة لقضية السود فإن عذوبهم في ذلك أنهم أرادوا أن يلقوا النظر إلى قضيتهم على المستوى السياسي والاجتماعي والاقتصادي بطريقة سريعة ومباشرة .

ولكن السمة المميّزة للأدب الأمريكي بصفة عامة تكمن في خصوصيته وتنوعه على الرغم من أن عمره لا يزيد على قرنين من الزمان . صحيح أن جذوره الأولى تنتمي إلى الأدب الأوروبي عامة والإنجليزي خاصة ، ولكن محاولات التماصيل بدأت منذ والفو وإيمرسون ، وهنري ديفيد ثورو ، وولت ويتان ، ونثانييل هوثورن ،

وهيرمان ميلفيل ، وإدجار آلان بو ، ومارك توين ، وهنرى جيمس وغيرهم من الرواد الذين أرسوا التقاليد القومية للأدب الأمريكي . وعلى الرغم من أن معظمهم زار القارة الأوروبية عدة مرات ، وبعضهم استقر فيها بقية عمره إلا أنهم لم ينسوا هويتهم الأمريكية ورفضوا نظرة التعالي التي نظر بها إليهم الأوروبيون على أساس أنهم أمة ناشئة ، ساذجة ، بدائية لا يمكن أن ترتفع إلى مستوى التقاليد الأوروبية العريقة . ولم ينتج عن الاتصال بين الثقافة الأوروبية والثقافة الأمريكية أن وقع الأدب الأمريكي في براثن التقليد الأعمى والتبعية الساذجة بل تمكن من إثراء تراثه بالجديد والأصيل من التراث الأوروبي دون أن يشوه شخصيته القومية المميزة .

وقد تشكلت هذه الشخصية القومية بفعل العوامل التاريخية والجغرافية المتعددة التي مرت بها الأمة الأمريكية في مراحل إنشائها الأولى . من هذه العوامل تعدد الأجناس التي هاجرت إلى القارة الجديدة بكل خلفياتها الثقافية والحضارية المختلفة مما أدى إلى خصوبة للمصادر التي استمد منها الأدب الأمريكي حيويته . وهي المصادر التي امتزجت بالثقافة الأنجلو سكسونية واللاتينية المسيطرة مما منحها لونا قوميا يخلط في جوهرة عن الثقافة الأوروبية . وقد ساهمت اللغة الإنجليزية في توحيد الأدب الأمريكي ولكنها لم تصبغه بصبغة إنجليزية في الوقت نفسه . بل إن بعض الأدباء الأمريكيين من أمثال هـ . ل . مكنن ورنج لاردن حاولوا محاولات لغوية وأدبية لكي يبتكروا ما أطلقوا عليه اللغة الأمريكية على سبيل التفریق الكامل بين الثقافة الإنجليزية والثقافة الأمريكية .

ومن العوامل الجغرافية التي أثرت في الأدب الأمريكي المساحات الشاسعة الأطراف التي تتكون منها القارة الأمريكية والتي خلقت روح الاستكشاف والانطلاق وراء الحدود عند المواطن الأمريكي . فنشأ عندهم ما سمي بحيل الرواد أو الآباء المؤسسين الذين زحرت بهم الروايات التي تمجد بطولاتهم وتبلور صراعاتهم في مواجهة عوامل الطبيعة القاسية للثورة . وقد كرس بعض الروائيين أعلمهم لهذا المضمون من أمثال هيرمان ميلفيل ، وجيمس فينيمور كوبر . وباك لندن ، وويللا كاتز . وكان هذا من الفروق الأساسية بين الأدب الأوروبي والأدب الأمريكي . ففي تلك الفترة كان معظم الأدب الأوروبي يدور داخل الصالونات وللتنازل الأنيقة المغلقة ، أما الأدب الأمريكي فقد انطلق مع عناصر الطبيعة البرية التي وقفت للإنسان الجديد بالمِرصاد . ولكنه قبل التحدي لإثبات وجوده وبناء حضارته . وكانت الطبيعة الجغرافية المتنوعة في المناخ والتضاريس سببا في ثراء للمضامين التي احتوت عليها أعمال أدباء أمريكا خاصة في المراحل الأولى من التكوين .

وانعكست هذه الخصائص الجغرافية على شخصية الأديب الأمريكي الذي يجد القوة والاندفاع والانطلاق بل العنف والمقسوة في أحيان غير قليلة . وامتزج في داخله حب الطبيعة بتحديها وإخضاعها لإرادته . ولذلك كانت الروايات الأولى زاهرة بالأحداث المادية ، والمغامرات المتينة ، والتحديات الصارخة . وانخفضت فيها نسبة الحوار المادعي والفكر الفلسفي إلى أدنى درجة . واستمرت هذه الخصائص لكي تفرض نفسها على وجدان الأجيال التالية من الكتاب كما نجد في أعمال إيرنست هيمنجواي ، ويوجين أونيل ، وف . سكوت فترجيرالد ، وارسكين كالذويل ، وكليفورد أوديس .

وهذا العنف الذي يزعم به الأدب الأمريكي لا يرجع فقط إلى أسباب جغرافية بل إلى أسباب تاريخية أيضا. فعلى الرغم من أن الحرب الأهلية الأمريكية انتهت منذ قرن ونصف من الزمان، إلا أنها ساهمت في توضيح الحدود الفكرية والوجدانية بين الشمال الصناعي والجنوب الزراعي الذي أدى تمسكه بنظام الرقيق إلى الخروج على الاتحاد الفيدرالي برئاسة أبراهام لينكولن واشتعال الحرب الأهلية التي شملت الأمة كلها. كانت إراقة الدماء شيئا عاديا للغاية؛ مما ترك جرحاً غائراً في وجدان الأمة، وانعكس بالتالي على عشرات القصائد، والروايات، والمسرحيات؛ التي جسدت أبعاد المأساة التي عاينها الإنسان الأمريكي. ولكن انتهاء الحرب وعودة الاتحاد لم يضع حداً للفروق الفكرية والوجدانية بين الشمال والجنوب. بل إن الأدب في الجنوب الأمريكي له من الخصائص المستقلة ما يمكن دراسته على حدة كما نجد في أعمال روبرت بن ولورين، وتيسى وليامز، وولسكين كالندويل، وكارسون مكالرز، ووليام فوكزر وغيرهم.

ولكن كل هذه التناقضات، ساعدت في إثراء الأدب، وربطه بقضايا الإنسان الأمريكي. وكانت النتيجة الإيجابية لهذا، أن هذا الأدب استوعب معظم المذاهب الأدبية، واستفاد منها دون أن ينقاد لها، ويقلدها بالتبعية. فنجد الطبيعية في أعمال سنكلير لويس، وفرانك تويرس، وثيرودور دوايزر، وهاملين جارلاند، والتين جلامسو، وجون ستاينبك. كما نجد التعبيرية في أعمال يوجين أونيل، وآرثر ميلر، وثورنتون وايلدر، وأروين شو. بينما نلاحظ البدائية الرومانسية، في أعمال جاك لندن، وويللا كاتر، والكلاسيكية المعاصرة، في أعمال ت. س. اليوت وإزرا باوند وأرشيبالد ماكليس وروبرت لويل وكاترين آن بورتر. والالتزام بالمقاليد في أعمال إدوارد ييلامي وأبتون سنكلير وريتشارد رايت. والاتجاه السيكلوجي، في أعمال نورمان ميلر وهنري جيمس وثيرودور روثك. كما نجد المدرسة التصويرية الإيجابية، في أشعار باوند، وإمبي لويل، ووليام كارلوس ويليامز، وهيلدا دوليتل.

هذا عن الاتجاهات العالمية، التي استوعبها الأدب الأمريكي، واحتواها. أما عن الاتجاهات الفلسفية، التي ابتكرها الأدب الأمريكي: فيمكن أن نذكر الفلسفة الترانسندنتالية التي تشكل مزيجاً من المثالية، والرومانسية، وتنادى بحب الطبيعة البدائية، ويوحدة الوجود، وبالتعبير التلقائي عن الذات التي تخترق على الضوء المهادي الموصل إلى المعرفة الحق. وقد تأصلت هذه الفلسفة من خلال كتابات إيمرسون وثور وأشعار إميلي ديكنسون وروايات هورثون. وهي - إن لم تكن فلسفة متكاملة بمعنى الكلمة - إلا أنها تركت بصماتها واضحة على الأدب الأمريكي، حتى عصرنا هذا، وبالتالي ساهمت في منحه الشخصية المميزة: وهي شخصية خصبة، وغنية، بدليل أنها أمدتنا بالمادة العلمية الكافية، لتأليف هذه الموسوعة التي بين يدي القارئ، والتي نرجو أن يجد فيها سباحة ممتعة، بين المعالم الأدبية التي شيدها الإنسان الأمريكي، على مدى قرنين من الزمان.

د. نبيل راجب

جيمس آجي شاعر وروائي وناقد سينمائي استطاع أن يلفت النظر إلى أعماله الشعرية ، والروائية ، على الرغم من قلتها ، ولكنه لم يكن صاحب فكر محدد ، بل كان أدبيا محترفا يجيد استخدام كل أدوات الصنعة . ويعرف كل أسرارها . وأدى هذا إلى انقياده إلى بعض الاتجاهات الطليعية فلما منه أنها المدرسة الفنية الجديدة التي سيطر على الذوق العام ، ولا يعمل به أن يترك مهارته الفنية تماثل اتجاهات قديمة . ونظرا لأنه لم يستوعب هذه الاتجاهات الطليعية التجريبية حتى يتخذ منها موقفا محددًا ، فقد كانت أشعاره التقليدية وعلى رأسها ديوانه الأول « اسمع لي بالرحيل » ١٩٣٤ من أفضل ما كتب من شعر . فلا بد أن يتسق الفكر مع الفن لأن المضمون لا يتفصل عن الشكل ، فكل منها يؤدي إلى الآخر . تأثر الشكل عنده بالموسيقى بسبب حبه للجوارف لها ، وتجلى ذلك في الإيقاعات التي يكتب بها الشعر والنثر على حد سواء . وكان متمكنا من التعبير الفني عن أدق الأحاسيس الإنسانية ، وأيضا من البلاغة التي تستخدمها اللغة الإنجليزية للوصول إلى أقوى الألفاظ والجمل قدرة على تجسيد المعاني وبلورتها .

ولد جيمس آجي في مدينة نوksفيل بولاية تينيسي وترى في منطقة جبل كمبرلاند الذي يقع في نفس الولاية . وهي المنطقة التي اتخذ منها خلفية وصفية لرواياته التي تأثرت كثيرا بأسلوبه كشاعر . فهي زاخرة بالرموز الموحية ، والصور المكثفة ، والإيقاعات التي تجسد الحالة النفسية التي تمر بها الشخصية . كان آجي من الروائيين الذين يؤمنون أن الشعر هو روح كل الفنون وليس مجرد نظم أو إيقاع أو بحر ولذلك رأى الشعر في الناس والسهول والجبال . وبهذا لا يمكننا التفريق بين شعره ونثره ، فكلاهما نتاج لنفس الفكر والوجدان . بدأ آجي حياته شاعرا عندما نشر ديوانه الأول « اسمع لي بالرحيل » عام ١٩٣٤ وذلك بعد تخرجه في هارفارد عام ١٩٣٢ . ومن هنا كانت نظرفته إلى الكون نظرة شاعر في كل كتاباته بدون استثناء .

بدأ آجى حياته العملية بالصحافة وفى عام ١٩٣٦ أرسلته مجلة « فورتن » لقضاء بضعة أسابيع مع عائلات فلاحي ألاباما الذين يدفعون إيجار الأرض التى يزرعونها من نسبة محددة من المحصول ، ولكى يوفى المجلة بتقرير عن أوضاعهم الاجتماعية . ولسب غير معروف لم ينشر التقرير فى المجلة فاحتفظ آجى بحقوق نشره لحسابه الخاص . ، ونشره بالفعل مسلسلا مع صور لوكير إيفانز بعنوان « دعنا نمدح مشاهير الرجال » ١٩٤١ . وفى عام ١٩٣٩ التحق ببيتة تحرير مجلة « تايم » كما عمل ناقدا سينيا لمجلة « الأمة » من عام ١٩٤٣ إلى عام ١٩٤٨ . وأصبح منذ ذلك الوقت من أشهر المعلقين السينييين فى الولايات المتحدة وأصبحت مقالاته تنشر فى عدة مجلات على رأسها « لايف » ، و « بارتيزان ريفيو » و « الصوت والضوء » وقد نشرت كتاباته السينيائية كلها فى مجلد واحد عام ١٩٥٨ بعد وفاته . ومن الواضح أن السينيا قد حرمت الأدب الأمريكى من شاعر وروائى كان من الممكن أن يقدم عطاء أكبر من الذى قدمه بالفعل .

كانت أول رواية لآجى عام ١٩٥٤ بعنوان « الحراسة الصباحية » وهى تتخذ مضمونها من يوم واحد فى حياة صبي فى الثانية عشرة من عمره يتلقى تعليمه فى مدرسة تابعة لإحدى كنائس نيسى . وعلى الرغم من أن النقاد قد استقبلوها بالترحيب والتقدير . إلا أنها لم تلق رواجاً بين جمهور القراء العاديين مثلاً حدث لرواية « موت فى العائلة » التى نشرت عام ١٩٥٧ بعد وفاته وفازت بجائزة بوليتزر ، وتحولت إلى مسرحية ناجحة أيضا . وهى الرواية التى ارتبطت باسم آجى فى تراث الأدب الأمريكى ، وأبرزت قدرته على الوعى الحاد بتناسق الشكل الفنى وإضافة كل ما يفيد فى تطوير الأحداث . وإذا كان آجى قد استمد مادتها الأساسية من ذكريات طفولته ومن شخصيات أسرته ، فإنه لم يحولها إلى مجرد سيرة ذاتية فى قالب روائى . صحيح أن وفاة أبيه فى بداية العشرينيات قد تركت آثارا نفسية عميقة فى وجدانه وفى وضع عائلته ، وصحيح أيضا أنه اعتقد منها محورا لأحداث روايته وشخصياتها ، ولكنه نظر إليها من الجانب الدرامى الناضج الذى ينأى عن التسجيل المباشر للأحداث .

رأينا أثر هذا الحدث الدرامى المأسوى على الأم ماري ، وعلى ولديها روفوس وكاثرين ، وعلى دائرة الأقارب المحيطة بالأم . ولا يقتصر آجى على تصويره الآثار الاجتماعية لهذا الحدث ، بل يتوغل فى الكيان النفسى لشخصياته ويقدم لنا قطعة حية من الإحساس الحاد مثلاً نجد فى المواقف التى تجلس فيها العائلة معا ، ثم يشعر كل أفرادها بروح الأب الميت وهى تتخلل الفرقة وتسرى فى فكر كل منهم . بهذا الأسلوب « المتنازق » يمسح لنا آجى الأثر العميق الذى تركه الأب الراحل على المستوى « الفيزيقي » للموس ، فالعملية ليست مجرد إثارة للرعب . إنها إخراج الأحاسيس المجردة للشخصيات إلى حيز الوجود الدرامى المادى . بل إن القارئ يتأثر كثيرا ، عندما يسمع الطفل « روفوس » الذى بلغ السادسة فقط من عمره وهو يقول للأطفال الآخرين فى المدرسة : « إن فقدته لأبيه جملة يبدو مميزا وبارزا على أقرانه الذين يعيشون مع آبائهم » هذا لأن عالم الطفولة لا يتأثر كثيرا بفقد الكبار .

بهذا الأسلوب تخرج الرواية من حدود المضمون الذى يدور حول أسرة معينة ، إلى البشرية جمعاء بكل أحاسيسها المتناقضة والمتنازعة . وكان آجى حريصا جدا على موضوعية السرد الروائى ، والتجسيد الدرامى الذى

ساعده على النظر إلى الأسرة وكأنها أية أسرة أخرى غير أسرته . والدليل على تجنبه للتسجيل الواقعي المباشر أن شخصية الأب الراحل تبدو أقوى بمراحل من الشخصيات الحية الموجودة بالفعل . ذلك لأن الأدب الناصح ، ينظر إلى الكون ككل ، ويرى في الحياة أو الموت ، مجرد وجهين لعملة واحدة ، وهي « الوجود » . وإذا كان الأدب يستمد مادته الخام من الحياة اليومية للناس إلا أنه ينطلق منها لكي يحصل على نظرة شاملة لقوانين الكون التي تحكم حياة كل المخلوقات المادية وغير المادية على حد سواء . وكانت رواية جيمس آجى محاولة جادة وناضجة في هذا السيل .

بعد إدوارد آلي من الكتاب المسرحيين الشبان الذين تفقد عليهم أمريكا الأمل في دفع المسرح الأمريكي المعاصر خطوات جديدة صوب التطور والأصالة والتفجع . فقد استطاع أن يقدم في السنوات الأخيرة مسرحيات ناضجة . ووالدة ، أثارت ضجة كبيرة - سواء على مستوى النقاد ، أو على مستوى الجمهور العادى . ويرجع احتفال أمريكا بكل كاتب مسرحى جديد وأصيل ، إلى ندرة الكتاب المسرحيين الذين أنجبته ، واستطاعوا غزو عالمنا المعاصر . فالعالم لا يعرف عن المسرح الأمريكى سوى يوجين أونيل وتينيسى ويليامز وآرثر ميللر وذلك في الفترة من نهاية القرن الماضي وحتى يومنا هذا . وباستثناء أونيل فإن المسرحيات التي أنتجها الآخرون كانت - من القلة وأحيانا من الندرة ، بحيث لم تغطي مساحة واسعة من خريطة المسرح العالمى المعاصر . ولعل هذا يرجع إلى سيطرة المسرح التجارى التمثيل في برودواى على الحياة المسرحية في أمريكا . وبرغم أن إنجازات آلي في فترة الستينيات تراوحت بين الجودة والعمق وبين الضحالة والتفجع ، فإنه مازال يحتل مكان الصدارة في جيل الكتاب الذي جاء بعد جيل ويليامز وميللر . يبلغ آلي الآن السادسة والأربعين من عمره ، وما زال المستقبل أمامه رحبا . يدعمه في ذلك ماضيه ؛ الذي حقق فيه شهرة عالمية ، كانت نتيجتها أن ترجمت له مسرحيته « قصة حديقة الحيوان » و « من الحائث من فيرجينيا وولف » إلى معظم اللغات الحية . وقد يرجع الاهتمام العالمى بآلي : إلى أنه لم يهصر نفسه في نطاق خط فكري ، أو فني ، معين ، بحيث يكرره بثوبيات مختلفة في أعماله المسرحية المتتابعة ، بل حرص على أن ينوع موضوعاته ومضامينه الفكرية وكذلك أساليبه وأشكاله الفنية . ولذلك فإنه من الصعب إطلاق حكم نقدي عام على أعماله ككل . والدراسة التحليلية الموضوعية لمسرحه ، تحتم مناقشة كل مسرحية وتحليلها على حدة ، حتى يمكن تقديم صورة شاملة ، وغير مبتورة ، للقارئ حتى يصدر حكمه الشخصى على مسرح إدوارد آلي بعيداً عن التعميمات المتسفة .

في مسرحيته الأولى « قصة حديقة الحيوان » التي كتبها من فصل واحد عام ١٩٥٩ يقدم آلبى من خلالها قصة بسيطة للغاية ، حيرت النقاد والجمهور على حد سواء . ولكنهم اعترفوا -- فيا بعد -- أنها كانت من أفضل مسرحيات آلبى . والمعنى غير المباشر الكامن في خلفية المسرحية أن طريق الشفوذ طريق ممدود . ويتخذ آلبى الشلوذ الجنسي كمثل لهذا . أما على السطح ؛ فالمسرحية تبدو في منتهى الضحالة ، والسذاجة ، للمخرج أو القارئ للتعجل . في المسرحية نرى جيرى ، شاباً أشعث الشعر يجلس في سترال بارك بنيويورك على مقعد في مواجهة بيتر الذى يتألق في ملبسه والشعر الأبيض يكاد يغطي رأسه . ونعرف أنه في منتصف العقد الرابع من عمره . يحاول جيرى أن يجلب اهتمام بيتر فيحكي له محاولته الفاشلة في إنشاء نوع من الصداقة بينه وبين كلب صاحبة المنزل الذى يقطنه . وبعد «مونولوج طويل» يوجه جيرى سكينه إلى بيتر الذى وقف أمامه كسلاح صلب للدفاع عن نفسه . وإد جيرى يلتق بنفسه عليه متعمداً على ما يبدو ، وعندما يشعر باقترب المني يقول جيرى لبيتر : « شكراً لك يا بيتر . فقد قصبتك إلى ذلك قصداً . . وقد أصنعتى يا عزيزي بيتر » .

المعانى المجردة والرموز المجمدة :

والقارئ أو المخرج الذى يقتصر على فهم هذا المعنى المباشر ، سيجد المسرحية في منتهى السذاجة ، بل في منتهى السخافة . ولكنه إذا توغل في العالم الرمزي عند آلبى فسيجد من الأبعاد والأحقاق والإيماءات ما يمنح للمسرحية خصوصية درامية غريبة . فالشلوذ الجنسي هو النغمة الرئيسية في المسرحية . وهو ينظر إليه على أنه إحدى المآسى أو الأمراض التى تصيب النفس البشرية لدرجة أنها قد تقضى عليها في بعض الأحيان . فجيرى لا يحاول بصراحة أن يمارس الشلوذ مع بيتر ، ولكن سلوكه يؤكد رغبته في هذا النوع من الممارسة بل إن كل كلمة ينطق بها توحى إلى المخرج الواسع بأحد الرموز التى تجسد هذه الرغبة العارمة ونظراً لأن بيتر غير مدرك للدوافع الخفية التى تجبر جيرى على أن يسلك ذلك النحو تجاهه ، فإن سلوك بيتر نفسه يتحول إلى نوع من الكوميديا القائمة على الجهل بنبات الآخرين .

وفياً بمنحصر بالنهج الرمزي ، فإن آلبى يتشابه إلى حد كبير مع تينسى ويليامز عندما يقوم بترجمة الشيء المادى الجسد إلى رمز درامى بحيث كلما ذكر هذا الشيء في الحوار فإنه في الحال يتبادر إلى ذهن المخرج كل الدلالات والإيماءات والمعانى المرتبطة به . ويعتمد آلبى أساساً على نوعين من الرموز : النوع الأول يمثل الكلاب والقطط ، والنوع الثانى تمثل الحيوانات والحضراوات . فإذا كانت الكلاب ترمز إلى الذكور فإن القطط ترمز إلى الإناث . ولذلك عندما يعبر عن رغبته في إنشاء علاقة مع كلب فهو يعبر في الوقت نفسه عن شلذه الجنسي . والحيوان بصفة عامة يرمز إلى الحياة الجنسية السليمة التى لا يمكن أن تنحصر للميول الشاذة . أما الحضراوات فلأنها لا تنتمى إلى التذكير أو التأنيث ، فيمكن أن تتراوح بين هذا وذاك . وأيضاً فإن الشمال والجنوب في مسرحيات آلبى يرمزان إلى نفس الإيماءات الجنسية .

فإذا استطاع المخرج أن يفك هذه الرموز ، فإن المسرحية الحقيقية تبدو زائفة بالمعانى والإيماءات . والى محاول التأكيد على خطأ النظرة التقليدية إلى الشلوذ الجنسي بصفة خاصة ، والشلوذ البشرى بصفة عامة .

فالتجاهل أو النفور أو الاحتقار أو الاستمزاز ، كل هذا لن يعيد الشخص الشاذ إلى الجرى الطبيعي للحياة . بل ربما أجبره على التوغل في طريق الشذوذ أكثر فأكثر . وإنما الصغى والتعطيل ثم العلاج الذى يتبعها هى الوسائل الناجسة لتلافي هذه العيوب الإنسانية . ويعتقد آلبى أن المسرح بإمكاناته الدرامية الموحية يمكن أن يساهم بدوره فعال في القضاء على الاغتراب الإنساني . فالغسل في العلاقات الجنسية يرجع إلى الضغوط الاجتماعية بقدر ما يرجع إلى الاغترافات الفردية . ولذلك فمسرحية « قصة حليقة الحيوان » تجمع بين الوعي العميق بوحدة الإنسان في هذا الكون ، وبين الشكل الفني المتكامل ، الذى يحطها من أروع ما أنتج للمسرح الأمريكى المعاصر .

أحلام المجتمع الأمريكى :

ويعد نجاح مسرحية آلبى الأولى ، كتب مسرحيتين أخريين من فصل واحد أيضا هما « موت ييسى سميت » عام ١٩٥٩ و « الحلم الأمريكى » عام ١٩٦٠ ، وأيضا كتب في نفس العامين صورتين دراميتين قصيرتين بعنوان « ساندبوكس » ١٩٥٩ و « قام ويام » ١٩٦٠ . ولكن هذا الإنتاج الأخير لا يصل إلى نفس التركيز الدرامى والكثافة الفكرية والشكل المتكامل الموجود في المسرحية الأولى ، وإن كان آلبى يبيع نفس المنتج بإيراد خططين دراميين فقط داخل الإطار الفني للمسرحية . وتعد « ساند بوكس » أحسن ما في المجموعة الأخيرة فمن خلالها يحاول آلبى أن يلقى بنظرة ساعرة على العائلة الأمريكية الفردية . ولكن لأنه لم يفهم الفكرة تماما فإنه يلوى عنها وينهى المسرحية بصورة « ميلودرامية » غير متمشية مع السياق العام لها ، حين نرى الجدة تموت في ظروف غامضة لا تفيد في وضع اللزمة النهائية للمسرحية .

في مسرحية « موت ييسى سميت » يسرد آلبى قصتين في إطار درامى واحد . القصة الأولى تدور حول مفهوم العدالة الاجتماعية ، وعلاقتها بالخلفية التاريخية التى تؤثر فيها وتتأثر بها . وللمأساة تركز في أن « ييسى سميت » أصيبت في حادث تصادم عندما كانت تركب عربتها . ولأنها ملونة فلم يسمح لها بالعلاج في مستشفيات البيض ؛ وتكون النتيجة أن تموت متأثرة بجراحها . أما القصة الثانية فتتلو التفسير المحموم الذى يسيطر على عقلية الأمريكين البيض في الجنوب . ولكن آلبى لم يكن موقفا في البناء الدرامى لمسرحيته لأنه قلما تلاقت القصتان وتلاحمت خيوطها .

أما في مسرحية « الحلم الأمريكى » فيرجع فشل آلبى إلى ضخامة طموحه في إلقاء الأضواء الكاشفة على زيف مثل المجتمع المعاصر . وكانت النتيجة ؛ أن سقط ضحية الكوميديا الرخيصة والعواطف الفجة الموجهة ، ولم يستطع حسه الدرامى السيطرة على الأفكار والارتفاع بها فوق مستوى السوقية . فالواجهة الدرامية براقية ولامعة ، بينما يكن خلقها الكثير من الضحك والتشتت . وهذا يقودنا بدوره إلى الصورة الدرامية « قام ويام » التى تريد على « الحلم الأمريكى » في السوء والضحك . فهى عبارة عن نكتة تافهة تدور حول كاتب مسرحى شاب يحاول أن يستغل النجاح الذى أحرزه من قبل كاتب مسرحى ذوياع طويل ، في إثبات أن المسرح الأمريكى ليس بفن على الإطلاق بل إنه تجارة من الطراز الأول . ولعل آلبى بهذه المسرحية قد أثبت بالفعل

هذه الحقيقة ، عمليا وليس فنيا .

ولم يقتصر نشاط آلبي على كتابة المسرحيات ، بل قام بالإعداد المسرحي للرواية القصيرة الممتازة التي كتبها « كارسون ماكالرز » بعنوان : « موال المقيي الخزين » وبرغم أنه قام بهذا الإعداد في مطالع حياته الفنية ، إلا أنه لم يعرض على الجمهور إلا عام ١٩٦٣ . ولكن لم يكن آلبي موفقا إلى حد كبير في هذا الإعداد لأن الرواية كتبت بأسلوب صعب ، خال تماما من الحوار التقليدي ، ولذلك كان على « آلبي » أن يكتب كل حوار المسرحية من عندياته ، ولأن آلبي - مثله في ذلك مثل كل كتاب المسرح الأمريكي ، فتج عن هذا : أن انفصل الحوار عن جوهر المضمون ، ولم تستطع المسرحية ، أن تجارى الرواية ، في حماسيتها ، ودقتها ، فبينما كان الحب هو القوة المسيطرة على المواقف في الرواية ؛ نجد الكراهية تسيطر على ما عداها من الأحاسيس في المسرحية .

منج الربب بالكوميديا :

وأول مسرحية طويلة كتبها آلبي عام ١٩٦٢ هي مسرحية « من الخائف من فيرجينيا وولف » وفيها : يؤكد مقدرة على منج الربب ، بالكوميديا ، في توليفة درامية ، لا تقبل الانقسام . ولذلك تعد هذه للمسرحية ، من أبرع المسرحيات التي كتبت في أمريكا ، بل إنها تعد الرائدة ، في المجال الذي رسمته لأحداثها ، ومواقفها ، وخصياتها . والميكمل الأساس للمضمون بسيط للغاية . تقابل في المسرحية « جورج ومارتا » ، « وجورج » هذا : رجل متوسط العمر ، ويشغل بالتدريس في الجامعة ، بينما زوجته مارتا ، تزيد عليه في العمر قليلا ، ويقوم الزوجان بدعوة « نيك » أستاذ الأحياء الوسم ، وزوجه المرحلة الرقيقة ، « هاني » لتناول المشروبات ، في الساعة الواحدة والنصف صباحا . ولادة ثلاث ساعات . سواء على المسرح أو خارجه - ينهك الأربعة في الشرب والحديث ، وليس هناك إلا بعض الأحداث القليلة والتنادرة التي يمكن التفاوض عنها تماما . وتتطور المواقف في للمسرحية : تبدأ كل شخصية بالإفصاح عن مكونات صدرها ، بفعل الكحول ، الذي يسرى في عروقها . ومن تلال هذا : يؤكد آلبي أن المظهر الخارجي ، الذي يحرص كل إنسان على تقديمه إلى المجتمع ، ليس إلا واجهة خارجية ، تخفى خلفها كل حقائق حياته الربية ، والتي يؤكد لها لفظه « الذنب » الذي هو ترجمة « وولف » الاسم الثاني لفرجينيا وولف ، الروائية الإنجليزية التي عاشت حياة جنسية بالغة الشلوذ والغربة .

في أول فصل تصرح مارتا - بعد أن أخذ منها السكر كل مأخذ - بحقيقة شعورها تجاه زوجها جورج - الذي لم يصل بعد إلى درجتها من السكر - فتقول : إنه تزوجها فقط لأن أباه هو عميد الكلية ، وذلك على أمل أن يستحوذ على العادة ، بعد أن يعتزلها أيوها . وبرغم هذه العلاقة الحميمة بأبيها ، واعتاده عليه ، كان فاشلا دائما ، بحيث لا يمكن أن يتولى منصب مثل هذا . بينما يقول جورج لنيك الأستاذ الذي عين حديثا بالكلية ، إن الطموح في الجامعة لا يعتمد على الكفاءة العلمية ، ولكنه ينهى على للمهارة التي تدار بها لعبة الكراسي الموسيقية ، وكيف يتحتم على الأستاذ ، أن يسرع بالاستيلاء على كرسبه ، مستخدما في ذلك كل

الحيل ، والألعياب ، بصرف النظر عن الضرورات الأخلاقية ، التي ربما وقفت عقبة في سبيل تحقيق طموحه الاجتماعي ، الذي لا يتشبه إلى العلم والبحث بصلة .

وفي الفصل الثاني تتلمج المجموعة مع بعضها البعض أكثر فأكثر ، فيحكون قصصا غريبة عن بعضهم البعض ، بحيث يعمى الجميع من الداخل بالتدريج حتى نكتشف أن نيك المغرور يرجو له قد وصل إلى مرحلة من السكر جعلته لا يستطيع أن يغري مارتا بممارسة الجنس معه ، رغم ترحيبها بهذه المحاولة . ثم نكتشف أيضا أن : الابن الذي ظلّا تكلم عنه جورج ومارتا ، لم يكن سوى أكلوبة كبرى ، لكي يغطي بها فشلها ، وعدم قدرتها على إنجاب الأطفال . وبذلك تكون هذه التعمية النفسية المستمرة ، هي المضمون الأساسي الذي قام عليه البناء الدرامي ، للمسرحية كلها . فالصراع أو العلاقة بين الخارج الظاهر ، والداخل الخفي ، هي التي تشكل كيان الإنسان في المجتمع المعاصر ، وعلى الإنسان أن يوفق بقدر الإمكان ، بين طرفي الصراع ، وإلا وقع بين شقي الرعى .

الحقيقة وقناع الوهم :

يرى آلبى أن كل إنسان يحاول - بطريقة أو بأخرى - أن يخلق من الأفتنة ، والأوهام ، ما ينجي به اضطراباته السيكولوجية ، وما يجعله يبدو بمظهر لائق ، في نظر المجتمع . كل هذا من أجل المقدرة على الاستمرار في الحياة المتقلبة . ولذلك فنحن لا نشعر بالشفقة تجاه شخصيات المسرحية ، بقدر ما نتعاطف معها فعلا ، ذلك في الوقت الذي نرجو ألا نفق نفس مواقفها الحرجة . ولكن يدرك المتفرجون جميعا ، أن احتيال المرور يمثل هذه المواقف ، قائم وكبير ، ولا يبعد أن يكون الكثيرون منهم ، قد مروا بها بالفعل . ولا شك فإن حاجة الإنسان ، إلى مواجهة براءة ، تغطي قبحه الداخلي ، أصبحت حاجة غريزية ، وعلى الإنسان الناضج دائما ، أن يقرب بين الخارج والداخل ، بقدر الإمكان ، حتى لا يصاب بانفصام الشخصية بعد ذلك . ولا يعتمد آلبى فقط على المضمون الفلسفي ، بل يستخدم أيضا البناء الدرامي ، لكي يجسده ويبلوره ، فقدرته على توثيق الأحداث ، والاكتشافات النفسية ، تجعل المتفرج يلهم ، متقبلا ما سيكشفه فيها بعد . والحوار أيضا يتدفق في انسيابية وحدة ، سواء في الحاضر أو معبرا عن مخاوف المستقبل ، أو مجسدا للذكريات الماضية . ويمكن آلبى من ابتكار لغة فنية خاصة به ، نجحت نجاحا شعبيا باهرا ، للدرجة أنها تمكنت من التغلغل في اللغة الدارجة التي يستعملها الشعب الأمريكي في حياته اليومية . وهذا يرجع إلى أن الشخصيات التي ابتكرها آلبى من الحيوية والصدق ، للدرجة أنه يصعب على المتفرج أن ينساها ، بعد انتهاء عرض المسرحية . ولا يمكن الفصل بين الحوار والشخصيات والمواقف ، بل تتلمج كل هذه العناصر مجتمعة داخل الكيان النفسي ، للمتفرج نفسه ، ويحول إلى قطعة من وجدانه ، تحاير تأثيرها على سلوكه وتفكيره .

وإذا كان آلبى يعتمد على الإيقاع السريع في كشف الحقايا ، والأسرار الدفينة ، إلا أنه يخالف هذه القاعدة في موقف الكشف عن حقيقة الابن المزعوم ، فهو يبطئ من الأحداث أكثر من اللازم حتى يشوق المتفرج لاكتشاف الحقيقة ، ولكن هذا الإبطاء يحدث ما يشبه التشاؤم في الإيقاع العام للمسرحية . وخاصة أن الكلبة

التي تدور حول الابن المزعوم هي الفكرة الرئيسية ، التي تنهض عليها المسرحية ، وبالتالي ، كل الأوهام الزيفة للشخصيات . ولكن تبقى الحقيقة التي تؤكد مدى المحاوية التي يسقط فيها الإنسان من الرعب والزيف من أجل إبراز قدرته الذاتية الزائفة أمام الآخرين .

كل هذا : يؤكد أن التفتات الأساسية في مسرح إدوارد آلي ، تصدر عن وعيه الحاد ، بالمأساة الكونية ، التي تفرض نفسها ، وبقسوة ، على التجربة الإنسانية بكل أبعادها . ولذلك فهو لا يمتثل للنمط التقليدي من الأبطال وفي مواجهتهم الأوغاد ، لأنه يتعامل أساسا مع مزيج غريب من المألوف المخرجة ، التي يجد فيها الإنسان نفسه دون سابق إنذار . وشخصياته مهما اختلفت في المظهر ، فإننا نكتشف في نهاية الأمر أنها تعاني من نفس الاضطرابات والصراعات والآلام المصحوبة بالفشل والإحباط ، ولعل هذا يرجع إلى عدم مقدرة الإنسان على الاتصال الصحيح والصحي بالآخرين ، لأنه لم يستطع بعد أن يوائم بين كيانه الداخلي وحياته الاجتماعية .

نلسون آلجرين روائى أمريكى قدم تجسيدا حيا للمجتمع الأمريكى ، فى أعقاب الانهيار الاقتصادى الذى أثر تأثيراً عميقاً فى فترة الثلاثينيات ، والذى قضى على مفهوم الإرادة الحرة المطلقة التى تمتع بها رواد القرن الماضى . فلم يعد الإنسان سيد موقفه ، بل وقع تحت رحمة الظروف الاجتماعية ، والضغوط السياسية ، والانهيارات الاقتصادية . وبذلك انتشع الحلم الذهبى القديم ، وظهرت الحياة على حقيقتها الزاخرة بالضياح ، والجهامة ، والبؤس ، والعنف ، واعتقد نلسون آلجرين أن دوره كروائى جاد أن يقدم شريحة من هذا المجتمع لكى يراه الناس على حقيقته أملاً فى الوصول إلى وضع أفضل ، من خلال الأدوات الفنية التى تنأى عن الوعظ والإرشاد ، والترجيه المباشر . ولذلك فإن آلجرين هو ابن عصره بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى . ولكنه لم ينخل عن أدواته الفنية كروائى ، ولم يجعل من رواياته مجرد تسجيلات حرفية لظروف عصره . كانت مهمته تتركز فى مضاعفة وعى قرائه بحقيقة عصرهم ، حتى يصلوا إلى أولى درجات إثبات الإرادة الإنسانية . ولد نلسون آلجرين فى ديترويت ، ولكن كانت شيكاغو هى المدينة التى شكلت نظرتة إلى الحياة ، والتى قضى فيها معظم حياته . أصبحت أزقة وحواشى الجانب الغربى للمدينة خلفية لمعظم رواياته وقصصه القصيرة . كانت روايته الأولى « الرجل الذى يلبس الحذاء » ١٩٣٥ تجسيدا قاصياً ، وتصويراً مريراً ، لجيل الشباب الذى كبر ، وفتح ذهنه ، فى الثلاثينيات ، لكى يرى كل شيء وقد انهار حوله . ضاعت القيم والمثل ، وتلاشت الآمال والأحلام ، وحل محلها الصراع واليأس والضياح . وقد تشكلت رؤية آلجرين من خلال حياته فى للمنطقة الصناعية فى شيكاغو ، وبين مصانع الصلب الرهيبة ، التى اشتهر بها حتى جرای . تجنب آلجرين الأساليب للمهلبة التى اتبناها الروائيون المعاصرون ، الذين نجاهاوا الحقائق المرة التى تختفى تحت سطح المجتمع ، وتهدد بانبياره النهاى . فليست المسألة مجرد غوص فى أعماق النفس البشرية ، على غرار روايات « هنرى جيمس »

و « جيمس جويس » بل هي أخطر من هذا بكثير ، فهذه النفس البشرية لم تتحرر بعد من ضغوط المجتمع التي تشكلها طبقاً لأبجائياتها العشوائية الثقافية .

في قصة « لم يطلع الصباح أبداً » ١٩٤٢ قدم آلجرين : مزيجاً رهيباً من الفقر والجريمة ، في حياة البولنديين المهاجرين إلى شيكاغو ، والذين يعيشون في الجانب الغربي من المدينة . وقد جلبت هذه القصة الشهرة لآلجرين ، على مستويات كثيرة . وأصبح بعدها رائداً للمدرسة شيكاغو الواقعية ، التي أخذت طابعاً خاصاً بها بين المذاهب الواقعية الأخرى في الرواية الأمريكية . ولكن آلجرين لم يشتهر على المستوى العالمي إلا بعد روايته الهامة « الرجل ذو الذراع الذهبية » ١٩٤٩ التي حازت على جائزة الكتاب القومي . وبطل الرواية « فرانكي ماشين » مقامر من الطراز الأول . قيل عنه : إن خبرته في مجال المقامرة لا تجارى . يجيد جميع أنواع المقامرة . ويعرف جيداً كيف يلعب بالزهر ، والورق ، والروليت ، وغيرها ، من أدوات القمار . ويتضح لنا الجانب الآخر من شخصيته في إدمانه للمورفين والمهيرون . وعندما تطبق شهرته الآفاق ، ويتمتع بقلب ذى اللباز الذهبية ، يجد لزماً عليه ، أن يجر الأثرة والحواشي ، التي يقطن فيها مع أقرانه من البولنديين المهاجرين . ولكن إدمانه للمهيرون يسمره وينتهى به إلى الانتحار . وكما يركز آلجرين على بطله ، يركز أيضاً على المجتمع الذي نرى شرائحه المختلفة ، من خلال عودة فرانكي إليه بعد أن حقن نفسه بالمورفين . تبدو شوارع شيكاغو الخلفية ، والأحلال ، والبارات ، والحانات ، والسجن ، والمنازل الكئيبة القليرة ، حيث يقطن المنشردون ، واللصوص ، والخارجون عن القانون . كل هذه المناظر تتداخل وتتشابك من خلال نظرة فرانكي الزائفة إليها . ويبدو فشل المجتمع جلياً في استواء هؤلاء الذين لفظهم منذ يادئ الأمر .

وتتوالى أحوال آلجرين فيصدر عام ١٩٤٧ مجموعة من القصص القصيرة بعنوان « البرية المضادة بالنيون » ويقصد طبعاً هذه البرية ذات الأضواء الصناعية : المجتمع الأمريكي المعاصر الزاخر بالوحوش والحوانات ، التي يفتقر فيه الكبير الصغير ، والقوى للضعيف . وفي عام ١٩٥٦ أصدر روايته « السير على الجانب الوحشي » التي تتبع فيها نفس المنهج الروائي ، الذي يتفادى المناداة بالإصلاح الاجتماعي والاقتصادي الذي أغرم به معظم كتاب الواقعية الطبيعية . فهو يكتفي بتجسيد الحياة ، بكل متناقضاتها ، من خلال صغار المجرمين والمقامرين ، ومدمني المخدرات ، والماعولين ، والمنشردين ، والضائعين للتشرب بين البارات والحانات وغيرهم من أفراد المجتمع . فهم في نظره ليسوا بأنماط أوضحايا تعرض لأغراض الدراسة والتحليل ، وإنما هم بشر أولاً وأخيراً فضياعهم ليس مجرد نتيجة لظلم المجتمع لهم ، وليس مجرد نتيجة أيضاً لبؤس الضعف البشري الكامنة في شخصياتهم ، ولكنه مزيج من الاثنين ، يصعب فيه التفرقة بين الظلم الاجتماعي ، والضعف البشري . فالحياة ليست باليساطة التي تقبل تصنيف البشر إلى أنماط وخانات . فغالباً ما يتعثر الالتقاء بين الفرد والمجتمع ويصبح كلاماً ظالماً ومظلوماً في الوقت نفسه . ويتجسد هذا في حديث الشخصيات المتقطع الذي يحمل في طياته بطولات وهمية لا تعنى شيئاً على الإطلاق ، ويرتفع به آلجرين إلى مستوى الشعر الحزين الذي يرى به ضياع أرض اللقاء بين الإنسان والمجتمع . يقول ذات بطل رواية « السير على الجانب الوحشي » :

« أشعر في أعماق نفسي أن أية أرض أذهب إليها هي ملك لله . ولكن الناس يسدون على المنافذ كما لو كان

كل شيء ملكهم . لم أجد سوى اللتاعب والضياع . . لا أعرف لماذا ؟ لم أجد سوى قدرة الجشعين على مساعدة بعضهم بعضاً ، أما هؤلاء الذين يأخذون الأمور ببساطة ، وبجسدية ، فيعيش كل منهم في واد منفصل عن الآخرين . . فليساعدك الله إن كنت أسود . . أو فقيراً . . أو عاطلاً . . وليساعدك الله عندما تلهث وتصارع لأن أحداً آخر لن يساعدك البتة . .

يحاول آلجرين أن يقدم بطله الجديد هرقل العصر الحديث ، في شخصية داف الذى يملك بعض الطرق البدائية لكى يشق طريقه في أحراش المجتمع المتكاثفة ، فهو يستخدم فحولته الجنسية لكى يثبت وجوده وكيانه ويقرر أن يكون ثروة في نيواورليانز في مجتمع الثلاثينيات الذى طحنته الأزمة الاقتصادية . ولكن كيف لهذه البدائية الساذجة أن تصمد في وجه هذا المجتمع ؟ كان من الطبيعي أن يتشعح حلم داف الذى عاش عليه ، وينتهى به الأمر إلى إصابته بالعجز الجسدى الذى يرمز إلى عجزه النفسى والروسى في مواجهة هذا المجتمع المتعفن . فلم تعد القوة الجسدية الفتية بقادرة على الصمود أمام هذه التيارات الملتوية .

ومن الواضح أن آلجرين يشارك بطله هذا التشاؤم من مصير المجتمع فقد دفعه الصديق الفنى إلى الإيمان بأن التشاؤم الصادق خير من التفاؤل المزيف . وأضفى هذا على شخصياته نوعاً من الإقناع الفنى . فقد تقبلهم آلجرين على علاقاتهم ولم يحاول دفعهم إلى فلسفة الأمور وتبريرها بأسلوب يعلو عن قدراتهم الفكرية والاجتماعية والنفسية . وربما تصور البعض أن آلجرين كان امتداداً للمدرسة الواقعية التى أسسها هاملين جارلاند ، وفرانك نوريس ، ونيودور درايزر . ولكن آلجرين يتميز عنهم بأنه رفض الخوض لآى مذهب فنى أو فكرى مسبق ، ولم يخضع شخصياته لأفكار وإنجاهات فلسفية لا تصل إلى مستواها . بل ترك المضمون الفكرى بشكل البناء الدرامى لعمله تلقائياً ، ولم يساند فكرة ضد فكرة أخرى لأن الحياة عنده لا تختمل الانحياز إلى جانب دون الآخر ويجب على الإنسان أن يتقبلها في مجموعها ، لكى يعرف بعد ذلك كيف يشق طريقه من خلالها . هنا يكن أهم إنجاز فنى لآلجرين الذى اتخذ من المجتمع المعاصر مضموناً لروايته ، دون أن يحيلها إلى نظريات اجتماعية ، أو اقتصادية تنادى بإصلاحه . فقد أدرك أن وظيفته كأديب فنان تكن فقط في تجسيد الحياة بكل صراعاتها وتناقضاتها لكى يزيد من وعى الإنسان بها ، وبالتالي تزداد معرفته بها ، مما يساعده على إثبات وجوده بطريقة أو بأخرى . ولا يهم إذا كانت نهايته الفشل أو النجاح ، فيمكنه أنه سعى إلى تأكيد إرادته كإنسان .

(١٨٣٧ - ١٨٨٨)

لويزا ألكوت رائدة في مجال الرواية الأمريكية . وعلى الرغم من أنها لم تكن ذات وعى حاد بضرورات الشكل الفني ، ولم تكن تفرق بين فن الرواية وأدب السيرة الذاتية ، إلا أن البذور الأولى للفن الروائي كانت موجودة في أعمالها مثل الرسم الدقيق والحي للشخصيات ، والتصوير المقنع للجو المحيط بها ، والسرد السلس المتدفق للأحداث ، والحوار المناسب لتفكير الشخصية وثقافتها . من السهل أن نجد هذه العناصر عندها ، ولكن من النادر أن نجد ربطاً درامياً بينها بحيث يؤدي إلى الوحدة العضوية الموضوعية التي يتميز بها الشكل الفني الناضج . ولم تعتمد لويزا ألكوت كتابة الرواية كفن بقصد ووعي ، ولكنها اتخذت منها مجرد مهرب من حياتها الشاقة الكثيرة . فكانت بالنسبة لها هواية بكل ما نعمله من عفوية وتلقائية غير خاضعة للمعايير الفنية المتفق عليها . ومع ذلك فهذا لا ينقص من دورها الريادي في مجال الرواية ، فقد مهدت الجو والطريق لمن جاء بعدها من الروائيين ، وأوضحت لهم رواياتها بعض الأساليب الفنية في إدارة الحوار ، وخلق الشخصيات ، وتطوير السرد . وغالباً ما يتجاوز النقاد عن أخطاء الرواد الذين لا بد لهم من الاعتماد على مبدأ المحاولة والخطأ . وقد استفادت لويزا ألكوت أيضاً من قدرتها على قرض الشعر في خلق الجو الموحى في رواياتها . وهذا يضيف إلى رصيدها الريادي في مجال الأدب الأمريكي بصفة عامة .

ولدت لويزا ألكوت في مدينة جيرمان تاون بولاية بنسلفانيا حيث يملك أبوها مدرسة ويديرها . وكانت هذه المدرسة بمثابة المقر الذي قضت فيه لويزا شبابها . وعلى الرغم من أنها تلقت تعليمها كله على يد أبيها إلا أن عقلها كان من النضج بحيث استقلت بتفكيرها وأصبحت لها نظرة خاصة في الحياة . وقد أوجد هذا عندها إحساساً بالذنب تجاه أبيها لأنها لم تجله الإجلال الواجب الذي يلقاه من أئمتها . ولم تكن حياتها مريحة اقتصادياً ، بل اضطرت إلى القيام ببعض الأعمال اليدوية الشاقة لكي تساهم في مصروفات البيت . ولكي تهرب من هذا الجو

الكتب المحيط بها ، لجأت إلى الكتابة التي وجدت فيها متنفساً مريحاً لكل ما يعتمل في وجدانها من أفكار وصراعات . وكان أول كتاب لها بعنوان « أساطير الورد » الذي كتبه في السادسة عشرة من عمرها ، ولكنه لم ينشر إلا عندما بلغت الثانية والعشرين .

في عام ١٨٦٣ نشرت أول كتاب لها يجوز على شهرة بعنوان « لقطات من المستشفى » الذي اعتمدت في مادته على خطابات التي أرسلتها عندما خدمت كممرضة متطوعة في المستشفى العسكري بجورج تاون . وكانت الخطابات زاخرة بصور حية ونابضة لكل ما تقع عليه عينها ، ومن خلال هذا العمل استطاعت أن تتعرف على إمكاناتها في السرد والوصف . وهي الإمكانيات التي برزت عام ١٨٦٩ عندما أصدرت أعظم عمل عرفت به ، وهو روايتها « نساء صغيرات » التي جلبت لها الشهرة سواء داخل وطنها أو خارجه . وقد استمرت نجاحها فأتبعها بسلسلة روايات مشابهة . كانت كلها موجهة إلى أجيال الشباب أساساً ، ومع ذلك كان لها جمهور كبير من الشيوخ والكهول . من هذه الروايات « فتاة من طراز قديم » ١٨٧٠ ، و « رجال صغار » ١٨٧١ ، و « حفيظة العم جو » ١٨٧٢ ، و « أبناء العمومة الثانية » ١٨٧٥ ، و « تفتح الزهرة » ١٨٧٦ ، و « تحت ظلال الزنابق » ١٨٧٨ ، و « أبناء جو » ١٨٨٦ . وقد ماتت لويزا ألكوت في بوسطن في نفس اليوم الذي تم فيه دفن أبيها .

ومن الواضح أن اللمصون الروائي عندها يعتمد أساساً على سيرتها الذاتية ، وحياتها الخاصة . فرواية « نساء صغيرات » تتخذ من شخصيات عائلتها مادة للمواقف والأحداث ، بينما تعتمد رواية « رجال صغار » على حياة أبناء أختائها . وقد تأسها في مجال كتابة الروايات عن حياة الشباب روايات معاصر لها يدعي جاكوب أليوت ، ولكنها كانت أكثر أصالة ودقة منه ، بحيث عجز عن مجاراتها إلى نهاية الشوط . ومازالت بعض رواياتها رائجة تجارياً حتى الآن - وبعد مضي حوالي قرن من تأليفها - بل تترجم معظمها إلى اثني عشرة لغة . وتحولت رواياتها « نساء صغيرات » إلى مسرحية ناجحة ، وقدمتها السينما الأمريكية مرتين بنجاح كبير ، ولذلك يجدر بنا أن نلم بها لئلا نمرى على ملامح الفن الروائي عند لويزا ألكوت .

صدرت « نساء صغيرات » في جزأين : الأول عام ١٨٦٨ والثاني ١٨٦٩ وقد تمحدرت في عنوانها الفرعي بأنها رواية لصغار القراء . وكانت النساء الصغيرات كالآتي : ميج ، وجو ، وبيث ، وإيبي . وقد كتبت هذه الأسماء مع العنوان الرئيسي . ولم يكن في نية لويزا أن تكتب هذه الرواية أصلاً لولا اقتراح توماس نابلز أحد الناشرين وأصحاب المطابع في بوسطن الذي أغراها بكتابة تاريخ عائلتها كما لمسته بنفسها في قالب رواي . وكان الاقتراح إيجابياً وبناء للغاية بحيث جلب الشهرة والثروة لها . وعلى الرغم من أن الفتيات الصغيرات كن اللجوء المقصود بالرواية ، فإنها استطاعت أن تتغلغل إلى القراء الأكبر سناً ، وأصبح كثير من مشاهدها ومتاظرها من صمم الأدب الفولكلوري في أمريكا .

تدور أحداث الرواية حول أربع أخوات ، لكل منهن وضع خاص وشخصية مختلفة ، فالبلطجة جومارش فتاة تميل إلى الحركات والتصرفات العنيفة ، وترغب في شق طريقها ككاتبة . والأخت الكبرى ميج تتمتع بمجال ساحر أخاذ وتتمنى أن تعيش حياتها كسيدة صالون من الطبقة الراقية . أما بيث فهي فتاة تغلغل وجهها حمرة الحنظل وتتهوى الموسيقى التي تخلق لها عالماً خاصاً بها ، بينما تأمل إيبي أن تصبح فتاة عظيمة مشهورة حتى تنيع

نزعتها الأنانية المتفردة في إثبات ذاتها . وتبدأ خيوط النسيج الروائي في التشابك بدخول جارهـم الشاب الثرى ثيودور لورانس أو «لورى» كما كانوا يدللونه . كان يرغب في الزواج من جو ولكن تشاء/الظروف أن يتزوج من إيمى ، بينما يتزوج جو من أستاذ جامعى كهـل يدعى جـاير . ولم يكن للرواية شكل فنى متكامل بحيث استطاعت المؤلفة أن تضيف إليها ملاحق جديدة كلما طرأ على بالها أفكار جديدة . كانت تظن أن لذة السرد الروائى هى متعة كافية في حد ذاتها للقارئ . ولذلك يتوقف إنجازها الأدبى عند هذه الحدود . ولكن هذا لا يننى أنها مهدت الطريق للروائيين الأمريكـيين الذين أرسوا تقاليد الرواية مع مطلع القرن العشرين .

توماس ستيرنس إليوت من أعمدة النقد والشعر المعاصر ، وصاحب مدرسة أدبية تركت بصماتها واضحة على المسرح والشعر بصفة خاصة ، وعلى الأدب العالمي بصفة عامة . ولد عام ١٨٨٨ في بلدة سان لويس بولاية ميزوري بالولايات المتحدة ، وتلقى تعليمه في جامعة هارفارد ثم في كل من جامعتي أوكسفورد بإنجلترا والسوربون بفرنسا . وبعد الانتهاء من دراساته الأكاديمية استقر في إنجلترا واشتغل بالتدريس في مدرسة هاي جيت بلندن ، ثم شغل وظيفة إدارية بأحد للمصارف في الفترة من عام ١٩١٩ وحتى عام ١٩٢٢ . ولكن كانت الوظيفة بالنسبة له مجرد مصدر للرزق ، أما نشاطه الأدبي فلم يبدأ منذ شبابه الباكر عندما اشتغل مساعداً لرئيس تحرير المجلة الأدبية التي عرفت باسم « الميوبست » . وفي عام ١٩١٧ صدر له أول ديوان شعري بعنوان « بروفروك وملاحظات أخرى » . وبعد ذلك بعامين صدر ديوانه الثاني بعنوان « قصائد » كما ظل يشغل منصب رئيس تحرير مجلة « المييار » منذ أن بدأت في الصدور عام ١٩٢٢ وحتى اختفت عام ١٩٣٩ .

وكانت قصيدته « الأرض الخراب » التي نشرت عام ١٩٢٢ سبباً في الشهرة المالية المدوية التي حازها بعد ذلك ، برغم أنها قوبلت بالهجوم العنيف أول الأمر عندما فوجئ القراء والنقاد بنهجها الشعري المبتكر الذي لم يألفوه من قبل . ولكن مر الوقت سريعاً وتحول الهجوم إلى إعجاب ومديح . بل كانت هذه القصيدة سبباً في الخسار الذي استقبلت به كل دواوين إليوت بعد ذلك ابتداء من ديوانه « قصائد » عام ١٩٢٥ ثم « أربعاء الرماد » ١٩٣٠ و« الديوان الكامل » عام ١٩٣٦ و« بيرت نورتن » عام ١٩٣٦ أيضاً ، و« ايست كوك » ١٩٤٠ و« إنقاذ ما يمكن إنقاذه » عام ١٩٤١ وأخيراً « الرباعيات الأربع » عام ١٩٤٤ . كذلك أصدر إليوت كتاباً للأطفال عام ١٩٣٩ بعنوان « القطة العملية » ولكنه لم يجز أية شهرة لأن شهرته كشاعر غطت على ما عداها من أنشطة أدبية أخرى . ومن الواضح أن عقله الأكاديمي ، وثقافته الرقيقة ، وفلسفته العميقة لم تتع له المقدرة على

مخاطبة عقول الأطفال بالبساطة اللازمة .

ولم يقتصر نشاط إليوت على كتابة القصائد الشعرية بل دخل ميدان التأليف المسرحي الطليعي والتجريبي عندما كتب مسرحيته «سوين أجوستيس» عام ١٩٣٢ مستوحياً فيها الأسلوب الميلودرامي الذي كان يستخدمه الكاتب المسرحي اليوناني أريستوفانس في بعض مسرحياته . وفي عام ١٩٣٤ كتب مسرحية «الصخرة» التي حاول فيها تجميع أناشيد الكورس التي وردت قبل ذلك في قصائد ، لكي تؤلف فيها وحدة درامية . وقد كتب إليوت هذه المسرحية خصيصاً لكي تمثل في مهرجان عقد لجمع التبرعات اللازمة لكاتلانس لندن . أما في مسرحياته الخمس الشهيرة : «جرية اغتيال في الكاتدرائية» التي كتبها عام ١٩٣٥ لكي تمثل في المهرجان السنوي لكاتدرائية كانتربري ، ومسرحية «حفل كوكتيل» عام ١٩٥٠ و«أمين السر» ١٩٥٤ وأخيراً «رجل الدولة الكبير» عام ١٩٥٩ . في هذه المسرحيات تمكن من إخراج نظريته النقدية إلى حيز التنفيذ ، وهي النظرية التي تؤكد أن الدراما الشعرية يجب أن تتماشى مع إيقاعات الحديث اليومي العادي ، وأن تتجنب الإيقاعات الطنانة والقمخة التي عرف بها الشعر الكلاسيكي التقليدي .

ولا ترجع شهرة إليوت إلى قصائده ومسرحياته فقط بل أيضاً إلى أبحاثه ودراساته النقدية المتعددة التي تشكل فيها بينها نظرية نقدية متكاملة أجبرت كل النقاد وعلماء الجليل على إعادة تقييم التقاليد التي أرساها المدرسة الرومانسية من قبل والتي كانت تنادي بأن الشعر ليس سوى التعبير التلقائي والعفوي عن مشاعر الشاعر الشخصية . ولكن إليوت نادى بأن الشعر عبارة عن التوليف الملائم والمتزن والواعي للعواطف الثقافية والعفوية والمصاحبة التي اجتاحت وجدان الشاعر من قبل . ولعل أصالة إليوت تعود إلى أن كتاباته النقدية وقصائده ومسرحياته الشعرية تشكل وحدة فنية متكاملة ، أي أنه طبق ما نادى به من نظريات نقدية في أعماله الشعرية والمسرحية .

الكلاسيكية والملكية والكالوليكية :

وكانت قصيدة «الأرض الخراب» سبباً في اعتقاد الكثيرين أن إليوت من المفكرين والشعراء الذين فقدوا إيمانهم بالدين ، وأن ثورته دفعته إلى تحطيم كل القوالب الأدبية التقليدية التي سبقت . وظن الكثيرون أيضاً أنه بحكم نشأته الأمريكية فإنه من الطبيعي أن يكون ضد أي نظام حكم ملكي . ولكن إليوت لم يترك هذه الادعاءات لتطفئ على نظريته الواضحة والمحددة إلى الكون والمجتمع والعصر . فأعلن بصراحة في مقدمته لـ «لونصلوت اندروز» عام ١٩٢٨ ، وهو العام الذي اكتسب فيه إليوت الجنسية البريطانية أعلن أنه كلاسيكي الاتجاه في الأدب ، وملكى التزعة في السياسة ، وأنجلو كاثوليكي بالنسبة لعقيدته الدينية . ولم تقتصر مقالاته على النقد الأدبي فقط ، بل تناولت السياسة والدين والخمسة والثقافة والتعليم .

وكانت أول مجموعة من مقالات صدرت لإليوت بعنوان «الغاية المقصودة» عام ١٩٢٠ ، وقد حددت الاتجاهات الفكرية والفنية الأساسية له . وفي عام ١٩٢٤ كتب «تقدير وإعجاب إلى جون درايدن» وفيه يبدى إعجابه الشديد بهذا الشاعر الكلاسيكي العظيم الذي فرض ظله على الشعر الإنجليزي بطول القرن الثامن عشر .

وتناول إليوت أيضاً في نقده أعمال شكسبير ، وملتون ، ولكنه اشتهر بدراساته النقدية والتحليلية لقصائد الشعراء الإنجليز الميتافيزيقيين وعلى رأسهم جون دن . وتضمن من خلال هذه الدراسات أن يقوم بمحركة إحياء للشعر الميتافيزيقي . وأن يمكن قراء القرن العشرين من تلوقة وإدراك التواحي الجبالية فيه .

ومن دراسات إليوت وكتابه الثرية نذكر دراسته عن الشاعر الميتافيزيقي «أندرومارشيل» عام ١٩٢٢ والشاعر الإيطالي للمحمى «دانتى» عام ١٩٢٩ ، و«وظيفة الشعر ووظيفة النقد» عام ١٩٣٣ ، و«مقالات الزبائية» عام ١٩٣٤ ، و«مقالات قديمة وحديثة» عام ١٩٣٦ ، و«ماهى الكلاسيكية» عام ١٩٤٥ ، و«ملتون» عام ١٩٤٧ ، و«ملاحظات نحو تعريف الثقافة» ١٩٤٨ ، و«الشعر والدراما» ١٩٥١ ، و«عن الشعر والشعراء» ١٩٥٧ . وكتب إليوت أيضاً عن بعض الاتجاهات الدينية في دراسته «وراء آلهة غريبة» ١٩٣٤ و«فكرة المجتمع المسيحى» ١٩٣٩ .

وقد حاز إليوت الإعجاب والتقدير من كل الأوساط الأدبية العالمية . واعترف الجميع بإنجازاته العظيمة في الشعر والنقد والمسرح ، بل طالما قارنوه بصامويل جونسون سواء في فكره الأكاديمي أو في شهرته الشعبية . ولكننا إذا تخبرنا السر في شهرته الشعبية فسنجد أنها كانت نوعاً من «الموضة» أكثر منها فيها أصيلاً لشعره ومسرحه . فالإليوت من الأدباء والنقاد الذين ترعرع أعلمهم وكتاباتهم بإشارات أكاديمية وتلميحات تاريخية ، وجوانب حضارية تخفى عن ثقافة القارئ العادى ، بل إن بعض قصائده مثل «الأرض الغريب» مثلاً تشتمل على أبيات من لغات عدة لا يمكن للقارئ العادى أن يفهمها أو حتى يفهمها . ولذلك فإن أدب إليوت كان في أحيان كثيرة أدب الصفوة المثقفة ، وهى الصفوة التى طالما تكلم عنها في دراسته «ملاحظات نحو تعريف الثقافة» . ولكن بما لا شك فيه أن إليوت فرض نفسه على جيل كامل من الشعراء والنقاد ، وهو الجيل الذى ما زالت نظرياته وإنجازاته تؤكد أصالته حتى الآن ومنذ وفاة إليوت عام ١٩٦٥ .

الثقافات المتعددة والمتنوعة :

وإليوت من الأدباء الذين يصعب حصرهم داخل نطاق على محدد ، سواء كان هذا النطاق ثقافياً أو حضارياً أو جغرافياً أو تاريخياً . ففى فكره وفنه تبرز الثقافات ، وتنوع الحضارات وتماثلت ، وتحول كل العناصر الفكرية والفنية إلى وحدة متكاملة لا تعرف الانقسام . ففى أشعاره ، توهج المناظر الأمريكية التى تستمد طاقاتها ، من نشأته وشبابه المبكر فى أمريكا ، ثم تبرز أمريكا بأوروبا عبر الأطلنطى ، كما تتماثل إنجلترا مع أوروبا عبر المانش . وعندما تتابع مناظر لندن فى قصيدة «الأرض الغريب» فهى ليست مجرد لندن ما بعد الحرب العالمية الأولى بما تحويه من ضباب أكتوبر كتيب ، وأرواح هائمة ضائعة ، ولكنها تجسيد للإنسانية للعذبة كلها . كانت ثقافة إليوت الشاملة العميقة سبباً فى توضيح وتعميق نظره إلى وظيفة الفن الذى يجب ألا يظل أسير «الحلى» والمحدود بل يتحتم أن يتخذ منه مجرد قاعدة للانطلاق نحو الأفق الإنسانى الواسع . فالمضمون الحلى - فى نظر إليوت - هو المادة الخام التى يشكلها الفن ، ولكن بمجرد أن تشكل فإنها تصبح إلى تراث إنسانى . ومن هنا كان تأكيد إليوت فى كل كتاباته على الوظيفة الجبالية للشكل الفنى الذى يفرق بين ما هو فن

وبين ما هو غير ذلك .

والشكل الفني يحيل التشتت والفضوى في الحياة إلى نظام وتناغم في العمل الأدبي . فالصور التي تتوارد أمام أعيننا في قصيدة « الأرض الخراب » قد تبدو متناثرة لأول وهلة ، ولكن بعد استيعاب القصيدة كلها سنكتشف الوحدة الفنية المتجسدة في شكلها الدرامي ، وبذلك تبدو العلاقة العضوية بين مناظر نهر التيمز وكنيسة القديس ماجنوس ، وسفن الملايو ، وأبراج أورشليم المتناقطة ، وشوارع أثينا ، وأزقة الإسكندرية ومقاهي ميونخ . والقارئ الذي يفشل في إدراك هذه العلاقة العضوية بين جزئيات العمل الفني وخلاياه ، لا بد وأن يعجز عن استيعاب معناه الكلي ومنطقه الخاص به . والسبب في ذلك أن إليوت يطلب من قارئه أن يقوم بدور أكثر إيجابية من دور المتلقي السلبي الكسول الذي لا يفهم شيئاً إلا من خلال المعاني المباشرة والسطحية . ومن هنا كان إصرار إليوت على حلف كل الجزئيات التي يمكن للقصيدة أن تستغنى عنها ، واستخدام كل ما هو وظيفي فقط في النص . فجوهر الفن يكمن في التركيز والتكثيف والتلميح والتجريد والتجسيد في آن واحد . وبذلك يتحول العمل الفني إلى كيان حي وعاطفة متفجرة لا تتأثر بمرور الزمن ، ولا تبلى بتغير المكان .

الشعر والدراما :

ويؤمن إليوت بأن الشعر هو روح الدراما كما أن الدراما جوهره ، كما هي جوهر أي فن آخر . ولذلك فهو لا يجد أية فجوة بين كتابته لقصائده المتعددة وبين ممارسته للمسرحية الشعرية . فالتنوعيات الفكرية والشعرية ، تكاد تكون واحدة مما يساعد القارئ على الإحساس بصبغات إليوت على كل السطور التي يمر بها . وهذه التنوعيات تمثل في الحقيقة التي تحكم على الإنسان أن يحملها على عاتقه منذ الأزل وستظل تبطل كاهله إلى الأبد ، وتمثل أيضاً في استحالة الاتصال والفهم بين بني البشر ، وفي ضياع الحب الحقيقي بين طيات الحضارة التدميرية . ومسرحيتنا « جريمة اغتيال في الكاتدرائية » و« حفل كوكتيل » بصفة خاصة تجسدان هذه التنوعيات على مستوى درامي رفيع .

ولعل أهم إنجاز قام به إليوت في مجال المسرح أنه تمكن من إحياء المسرح الشعري بعد أن كان النثر قد طغى على التأليف المسرحي لقدرة أغلبية الكتاب للمسرحيين على تطويره لمتطلبات الحياة الحديثة التي لم تعد تحتل جميعة الشعراء التقليديين . ولكن إليوت لم يكن شاعراً تقليدياً بالمرة بل نادى بأن الشعر - شأنه في ذلك شأن أي فن إنساني أصيل - قادر على الوفاء بم حاجة الإنسان الملحة والمستمرة للتعبير عما يحتاجه من أزمات وأفكار وأحاسيس . وهذا يتوقف على المنهج الشعري المناسب لمضمونه طالما أن المنهج قادر على توصيل المضمون الفكري من خلال الشكل الفني الذي لا يتفصل عنه . وليست هناك قواعد مسبقة تفرض فرضاً تعسفياً على الألفاظ والإيقاعات والصور والأوزان والمعاني التي يختارها الشاعر . فاللغة ليست سوى مادة خام وعلى الشاعر أن يعيد تشكيلها وصياغتها حتى تقدر على استيعاب مضمونه وربطه عضويًا بشكله الفني . وعلى هذا الأساس يمكن للمسرح الشعري أن يعود إلى أبعاده القديمة إذا وجد الشاعر المسرحي القادر على ابتكار اللغة المعاصرة التي تلائم مع روح العصر . وأهم شرط من شروط التوظيف الفني للغة أن يشر القارئ أو المتفرج أنها تستعمل لأول

مرة بهذا الأسلوب الخاص بالعمل ذاته . وهذا الإحساس بالجدّة هو الذى يفرق بين الفن الجديد الأصيل وبين الفن الباهت القائم على التقليد والتكرار . فإذا كانت اللغة قديمة قدم الوجود الإنسانى نفسه ، فهي جديدة كل الجدة عندما تستعمل فى أى عمل فنى جديد .

ونلاحظ أن اللغة الشعرية التى استخدمها إليوت فى مسرحياته لا تزيد فى كثير أو قليل عن اللغة السلسلة بل الدارجة التى يستعملها الناس العاديون فى حياتهم اليومية . وبذلك يثبت أن الشعر إذا كان لغة الملوك والأمراء فى مسرحيات شكسبير ، فإنه يمكن أن يكون لغة الناس العاديين فى مسرحيات العصر الحديث ، فالشعر الكلاسيكى الحديث - فى نظر إليوت - ليس مجرد قوالب جامدة ومسبقة مثل الشعر الكلاسيكى التقليدى ، ولكنه شعر قابل للتشكيل طبقاً لمتطلبات المضامين الفكرية المتجددة . وكانت هذه المرونة الفنية والنظرة الشاملة سبباً فى النجاح الجماهيرى الذى أحرزته مسرحيات إليوت فى وقت تنبأ فيه معظم النقاد بموت المسرح الشعرى واندثاره نهائياً . فقد اكتشف الجمهور أن ما يدور على المسرح كذب بلفظ - وإن كانت شعراً - إلا أنها تحوى على نفس الألفاظ البسيطة والإيقاعات السلسلة التى تجري بها اللغة فى الحياة اليومية . ولذلك يؤكد إليوت أنه لا توجد لغة شعرية عظيمة ، وأخرى غير ذلك - فأية لغة وأية لهجة يمكن أن تتحول إلى شعر اعتماداً على الشكل الفنى المناسب ، والعضوى الذى يستعمله الشاعر .

فى مسرحية «حفل كوكبيل» يثبت إليوت عملياً أنه لا فرق بين الشعر الفئانى والشعر المسرحى لأن الأول يمكن أن يتفوسى تحت لواء الثانى إذا ما أمكن توظيفه مسرحياً . ولذلك نجد فى «حفل كوكبيل» شخصية تلقى على أسماع الحاضرين مقتطفاً طويلاً من شعر شيللى الفئانى ، بينما لا يشعرون بأية فجوة بين نص شيللى ونص إليوت . فالشكل الفنى للمسرحية عبارة عن بوتقة تنصهر فيها كل العناصر الداخلة فى التفاعل . فعل الرغم من أن المضامين التى يماثلها حديثة ومعاصرة ، فإنه يستخدم الشكل الدرامى للمأساة الإغريقية الكلاسيكية ، ومع ذلك لا يحدث أى انقسام بين للضمون الحديث والشكل الكلاسيكى .

وهذا يوضح أن المعيار الحقيقى للعمل الفنى الناجع يمكن فى مدى التناغم الذى يحدث بين عناصره المختلفة والمتناقضة ويصل قمته فى نهاية العمل . وهو التناغم الذى ينتقل بدوره كاسلاً إلى داخل القارئ أو الملقى بمجرد الانتهاء من قراءة العمل .

نظريته فى النقد الأدبى :

وتؤكد نظرية إليوت فى النقد الأدبى أن الشعر فن لا شخصى . معنى أنه ليس تعبيراً عن المشاعر الشخصية للشاعر . وعقل الشاعر عبارة عن عامل مساعد - مثلاً نجد فى الكيمياء - تمر به العناصر المختلفة والمتناقضة للعمل الفنى بحيث تتحول فى نهاية الأمر إلى كل عضوى وجسم حى . ولذلك يجب أن يحدث انفصال كامل فى داخل الفنان بين الإنسان الذى يعانى وبين المبدع الذى يخلق . ويلاحظ إليوت فى النقد الحديث بأمريكا وإنجلترا ، أن معظم النقاد يدرسون الجامعة وأن معظم أساتذة الجامعة ينقلون فى الخارج على صفحات الكتب والمجلات والصحف ، وتنتج عن هذا أن النقد الحديث أصبح يمتزج بالأكاديمية والأكاديمية تنتج بالنقد الحديث . وأدى

هذا بدوره إلى ظهور ما يسميه إليوت بالتقد القائم على التفسير عن طريق البحث عن مصادر العمل الفني موضوع النقد . ويهاجم إليوت هذا المنهج لأنه أثر تأثيراً سيئاً على النقد الأدبي . فهناك من شغلوا أنفسهم وهم يفتقدون صفات وردزورث ، بحياته الخاصة ، وزواجه ، ووجهه لشقيقته . ويعترف إليوت بأن هذه الكتابات مثيرة وسليمة في حد ذاتها ، ولكنها لا يمكن أن تساعد على تذوق قصيدة لوردزورث من حيث هي تعبير فني . ويستشهد إليوت بكتاب « الطريق إلى إكساندرو » المؤلفه جون لفتنجستون لويز كمثال على الكتب التي تطبق نظام الرجوع إلى المصادر في عملية النقد الفني . لقد أجهد المؤلف نفسه في هذا الكتاب ليكشف المصادر التي جعلت كولريديج يكتب في النهاية قصيدته الرائعتين : « قبة خان » و « الملاح العجوز » . لقد فتش جون لويز في جميع الكتب التي قرأها ليري من أين استعار كولريديج الصور أو العبارات الموجودة في هاتين القصيدتين ، مع العلم بأن معظم الكتب التي طالعها كولريديج ليست معروفة . والمجيب أن ت . س . إليوت يعترف بجودة هذا الكتاب ، وبالجهود الذي بذله المؤلف ، ويوصي كل دارسي الشعر بقراءته ، غير أنه يعترف في النهاية بأن قراءة هذا الكتاب لا تساعدنا على فهم قصيدة « الملاح العجوز » بصورة أفضل . فقد أهم جون لويز بشيء لا يدخل في نطاق النقد الأدبي . كانت كل مهمته هي أن يستقصي المصادر ، والمراحل التي مر بها الشاعر حتى كتب القصيدة أما القصيدة نفسها فلا تدخل في نطاق اهتمامه الأكاديمي .

وظن الدارسون أن هذا المنهج الأكاديمي سيمكثهم من فهم أي قصيدة لأي شاعر يخبرهم بالكتب التي قرأها ، وتنادوا في هذا الخطأ لدرجة أن أحد القراء أرسل إلى إليوت خطاباً يسأل فيه : هل قرأت رواية « أعاق الظلمة » لجوزيف كونراد ؟ إن القارئ المندوع يربط بينها وبين قصيدة إليوت « الأرض الخراب » . ويعترف إليوت أن الربط لا محل له ، وبأن القارئ لا شك قد تأثر بذلك الكتاب المسمى الذي كتبه لويز عن مصادر قصائد كولريديج فأراد أن يطبق ذلك على إليوت أيضاً . ويتخذ إليوت من رواية جويس « بقطة فينجان » مثلاً آخر على المجهود الذي بذل في شرحها وتفسيرها . أما النقد الأدبي فيدور حول الفهم والتذوق . وربما أفادت الشروح والتفسيرات التي دارت حول رواية جويس إلى حد ما ولكن من الخطأ أن نعتبرها نقداً أدبياً خالصاً . ويصل إليوت من هذا كله بأن هناك مدرسة تفسر القصيدة بالبحث عن الأسباب التي أدت إلى كتابتها . وهو لا ينكر أن التفسير قد يساعدنا على فهم القصيدة ، وهذا ضروري . ولكنه مجرد خطوة أولى يتحتم أن تتبعها خطوات أكثر أهمية . فطيناً أن نبذل الجهد لتعرف على هدف القصيدة ، الذي تزيد الأبيات أن نقوله لنا ، أي أنه علينا أن نفهم وجود القصيدة ، ككل عضوي وبذلك لا يري إليوت - مثلاً - أنه في حاجة إلى أية أضواء تسلط على قصائده وردزورث سوى تلك الأضواء التي تشعها القصائد نفسها .

وعلى هذا فإن وظيفة الناقد الأدبي تتلخص في مساعدة القراء على تذوق العمل الأدبي والاستمتاع به . ولا شك فإن فهم العمل الأدبي - وهو المرحلة الأولى للتذوق - يحتاج إلى بعض الشرح ويضرب إليوت مثلاً بالبيتين اللذين يتخفى فيهما شيلى بالقمر :

أشاحب أنت من الإرهاق

من صور السماء والتحديث في الأرض

ويقول إليوت إنه ليس في حاجة إلى أى شرح أو تفسير لكي يتلوق هذين البيتين الرائعين . ولو ظل ناقد يحكى له قصة حياة شيللى والكاتب التى قرأها لما ضاعف ذلك من استمتاعه بهذين البيتين ولقد سبق لإليوت أن قال إن على كل جيل أن يعد لنفسه نقده الأدبي الخاص به . فكل جيل مقاييسه في الفهم ، ولكل جيل مطلبه الخاص من الفن . والجيل الحاضر يقف من روائع الماضي موقفاً يتخالف موقف الجيل السابق نظراً لتأثره بالعلوم والمعارف الجديدة التى يحاول استغلالها والاستفادة منها في ميدان النقد الأدبي الذى أصبح يعتمد في أحيان كثيرة على الفلسفة وعلم الجمال وعلم النفس . ذلك بالإضافة إلى أن علاقة ناقد اليوم بالعالم تختلف عن علاقة سلفه . فهو يخاطب جمهوراً مختلفاً ولذلك يشعر إليوت بأن النقد الأدبي الجاد الذى يكتب اليوم إنما يكتب لفئة معينة . ولكن منها استفاد النقاد المعاصر من الفلسفة وعلم الجمال وعلم النفس فعليه ألا ينسى أن أهم أدواته التى يتحتم عليه استخدامها في تكوين العمل الفني ، تتمثل في عنصرى التحليل والمقارنة ، لأنها كفيلا أن يحفظا على جوهر النقد الأدبي كعلم حديث مستقل عن العلوم والمعارف الأخرى ، وإن كان يستفيد بها من حين لآخر .

يشكل روبرت أندرسون الكاتب المسرحي الأمريكي المعاصر ظاهرة فريدة بين أقرانه . فهو الكاتب الوحيد الذى يمكن أن نلاحظ فى مسرحياته أثراً مباشراً ومحدداً وواضحاً لأسلوب تشيكوف . وقد يكون مثيراً أن نحلل هذا الأثر وخصوصاً إذا وضعنا المجتمع القيصرى الإقطاعى الذى عاش فيه تشيكوف موضع المقارنة مع المجتمع الرأسمالى الصناعى الذى عاش فيه أندرسون وقدمه من خلال مسرحياته . هذا برغم أن الفارق الزمنى بين المجتمعين يزيد عن نصف قرن . ولكن يبدو أن خصائص النفس البشرية لا تتغير بسهولة باختلاف المكان أو الزمان . ويوضح كيار النقاد من أمثال جون جاسنر وألفريد كازن أن روح الشعر الرقيق التى تتغلغل فى مسرحيات تشيكوف يمكنها أن تساعد كتاب المسرح الأمريكى المعاصر على التخلص من قيود مسرح الأفكار والقضايا والمشكلات التى دار حولها الكثير من المناقشات البيزنطية . فغدى تشيكوف القدرة على أن يمنع كتاب المسرح الأمريكى من المبالغة فى صياغة الحبكة ، وإضمار الموقف وأن يعلمهم التركيز على جوهر الشخصية الدرامية ، وعلى الجو الموحى للمؤثر ، وعلى التدرج البطئ غير المحسوس الذى يسرى فى نفوس الجمهور ويبعد صياغتها دون أن يدروا . وقد حقق روبرت أندرسون خطوات على هذا الطريق برغم أنه لم يستطع الوصول إلى مثله الأعلى تشيكوف .

بدأ روبرت أندرسون حياته الأدبية بفوزه بجائزة وزارة الحرية الأمريكية عن أحسن عمل مسرحى كتبه مجتد فى القوات المسلحة فى أثناء الحرب . وكان عنوان هذه المسرحية «تعالوا زاحفون إلى الوطن» عام ١٩٤٥ . ولكنها كانت مسرحية صاحبة الإيقاع بحكم الظروف التى كتبت فيها . فكانت مسرحية إعلامية أكثر منها مسرحية فنية . ولذلك فهى لا تمثل الطابع المميز لأندرسون فى مسرحياته التالية «شأى وحنان» ١٩٥٣ و «بطول فصول الصيف» ١٩٥٤ ، و «ليل ساكن ، ليل وحيد» ١٩٥٩ ، وهى المسرحيات التى نبرز لنا تأثير المنهج

الدرامى لتيكوف على أندرسون من حيث الإيقاعات المأدبة الخافتة ، والتطور التدريجى للبطل للموقف وعدم التركيز على الإثارة التقليدية والحبكة المقتلة . وعلى الرغم من ندرة إنتاج أندرسون فإنه استطاع أن يفسح لنفسه مكانة مرموقة في المسرح الأمريكى من خلال تعليمه بفصاحت من مسرح تيكوف العظيم . في مسرحية «شأى وحنان» يقدم لنا أندرسون تحليلاً متأنياً وتناعماً لحياة طالب مراهق دارت حوله الشبهات ظلاً عندما اتهمته بالشذوذ الجنسى . وتتكون المسرحية من مواقف متداخلة ومتتالية ومأدبة في الوقت نفسه . وكان السبب الذى من أجله اتهم البطل بالشذوذ الجنسى أنه يفضل الفنون الرقيقة والشاعرية بدلاً من رياضات الرجال المعتادة والتي تميل إلى العنف والخشونة . ويتحول الشاب إلى شخصية مأسوية ليجتزأ أحزانه في صمت بسبب عدم فهم زملائه له ، وكتيجة لقسوة مدرس الألعاب الرياضية معه ، إلى جانب الكبت الذى يفرضه عليه أبوه . وينتزل الفتى كلية داخل نفسه بلى يعتبر نفسه إنساناً شاذاً فعلاً بسبب الضغط الذى يمارسه عليه الجميع . ويصل إحساسه بالقهر منتهاه عندما يتحداه أحد زملائه بأن يذهب لممارسة الجنس مع إحدى العاهرات حتى يلدخس الاتهام الموجه إليه من كل جانب .

وكان من الطبيعى وسط كل هذا الإحباط أن يقبل معها ، ويكاد هذا القبل أن يقضى على ثقته في نفسه ويرجوله إلى الأبد . وبالإضافة إلى ذلك : كانت خشونة الفتاة معه سبباً آخر في فشله . أى أن كل العوامل تجمعت لكي تؤكد له فشله . وكان من الممكن أن يسير فعلاً في طريق الشلوذ الجنسى باعتباره الوضع الطبيعى الذى حدده له المجتمع لولا تدخل زوجة مدرس الألعاب الرياضية التى وجدت أن زوجها دائم الاتهام للصبي كما لو كان يبغى تعليمه فعلاً . عندئذ أدركت أن هذا الموقف لا يمكن التسامح إزاءه وخاصة أنها تدرج جيداً أن زوجها غير قادر على إشباعها عاطفياً أو جنسياً ، فتلزم زوجها الرياضى مكانه بأن تلمح له من طرف خفى بأنه هو المصاب فعلاً بالشذوذ الجنسى ، وهى الحقيقة التى يؤكد لها شغفه الجامح بالخروج إلى المصكرات مع الصبية . وهو باتهامه للمراهق المظلوم إنما يبعد عن نفسه الشبهات ، ويعاقب نفسه في الحقيقة .

وتنتهى المسرحية بأن تقبض الزوجة على أعنة الأمور في يديها ، فتطرده زوجها بعيداً ، وتحول اهتمامها تدريجياً إلى الصبي البائس المظلوم ، وتهدئ من غناؤه بأن تسلّم نفسها له حتى تؤكد له عملياً أن كل ما قبل في حقه هراء في هراء . ولكن المسرحية ليست بهذا الهدوء المسيطر تماماً كما قد تبدو لأول وهلة ، فنحن نصل إلى ذروة مرتفعة وصاخبة عندما تقلّب الزوجة بتهمة الشلوذ الجنسى في وجه زوجها الذى ينطق وجهه وسلوكه بالصحة والمقوة والرجولة المتكاملة ، ثم نصل إلى ذروة حسية أخرى عندما تقدم الزوجة نفسها إلى المراهق من أجل إنقاذه من رأى خاطئ قد يدمر حياته تماماً . وقد قصد أندرسون بهذه الذرا الدرامية أن يتجنب الرتابة وللإلّا إذا سارت الأحداث الدرامية على وتيرة واحدة . فلم يكن يملك قدرة تيكوف الفائقة على نسج مسرحيته من ترويعات متناغمة ومتعارضة دون اللجوء إلى المواقف العنيفة التى تحمل في طياتها المفاجآت التقليدية . وهذه المفاجآت تبدو غير مقنعة درامياً إلى حد كبير . فإذا كان الصبي قد فشل في ممارسة الجنس مع فتاة الليل ، فكيف له أن يتنجح في تجرته مع زوجة مدرسه الذى طالما اضطهده ؟ ! هذا بالإضافة إلى أن شخصية الزوجة كانت تشع بالوقار والاحترام ، وهذه كلها صفات كصيلة بإطفاء أية رغبة جسدية . ولكن من الممكن أن

نفر لأندرسون مثل هذه الهبات مقابل تقديمه مسرحية بهاء النعمة والركة والإقناع الدرامى . وما يضيف الشيء الكثير لقيمة أندرسون أنه لم يقنع على الإطلاق بأن يقول كل كلامه بصورة مكشوفة ومباشرة ، وعن طريق المواقف الحسية الفجة التى تعود عليها جمهور المسرح التجارى فى أمريكا .

بطول فصل الصيف :

أما مسرحية « بطول فصل الصيف » فهى تشكيفية من الطراز الأول بالرغم من أنها لا تصل إلى مستوى تشيكوف الرفيع . تلور المسرحية حول عجز أسرة أمريكية عن إنقاذ بيتها بسبب الإهمال أو اللامبالاة أو اليأس مع التخطيط وقندان الاتجاه . وقد كتب أندرسون قبل « شاي وحتان » إلا أنها عرضت بعدها . لم تكن تأليفاً درامياً خالصاً بل كانت إعداداً مسرحياً لرواية دونالد ويتزل المعروفة باسم « إكليل ورود ولعة » . ومع هذا استطاع أندرسون أن يضيف إليها الكثير من حساسية بحيث بدت المسرحية فى ثوب درامى أفضل وأجمل من الرواية نفسها . فقد ابتكر مسرحية رقيقة ناعمة من التوتر الحقيقى الذى ينتاب الشخصيات الشابة القلقة التى لا تجد سوى النادر اليسير من العطف والإرشاد والتشجيع من جانب من هم أكبر سناً وتجربة وخبرة ، ولكن لا يصدر عنهم سوى الطين الأجويف والأوامر الفارغة . وهى النعمة التى استقلت بعد ذلك بمسرحية « شاي وحتان » من خلال شخصية المرافق البائس والمضطهد من عائلته ويحتمه .

وإذا كان أندرسون يحاول استلهام روح تشيكوف فى مسرحياته فإنه عجز عن إدراك الميزة الشعرية ، ذلك السحر الغريب الذى يمس الإنسانية المقهقمة فيجعلها تنبض بالحياة على منصة المسرح وهى الميزة التى نجدها فى مسرحيات « بستان الكرز » ، و« الحلال غانيا » ، و« الشقيقات الثلاث » و« التورس » و« إيفانوف » . وكانت الأسرة التى قدمتها مسرحية « بطول فصل الصيف » أقل جاذبية لأنها لم تمتلك طابع العنوية الرقيقة المتدفقة التى تتميز بها تشيكوف الذى قدم علماً أكثر خصوبة وثراء من صور الإحباط والقفل المثيرة المسلية التى قدمها لنا أندرسون . فقد قدم قطاعات وشرائح لحياة الطبقة الوسطى الدنيا ، ولم يحاول أن يضى عليها روح الشعر وصوره الخصب ، فكانت النتيجة أن أصبحت الشخصيات عادية جداً إلى درجة الملل لأن أندرسون حاول تقليد تشيكوف دون أن يشرب روحه . فالدراما روح وجوه قبل أن تكون حرفة وصناعة .

تمثل مسرحية « بطول فصل الصيف » موقفاً حرجاً تعيشه إحدى الأسر الفارقة حتى أذنبا فى الالهاتامات الصغيرة النافهة فى حين يبدو بينها على وشك أن يقوضه التآكل والفتت سواء على المستوى الواقعى أو المستوى الرمضى . ولا يبدل أحد أى جهد من أجل إنقاذ البيت ، سوى ابن الأسرة الذى يبلغ من العمر اثنى عشر عاماً ، والذى يدعى « ويللى » ولكن الجدار الحجرى الذى أقامه الصبي طوال فصل الصيف مستخدماً فى ذلك قراه وموارده غير الكافيتين ، ينهار فى النهاية وتضطر الأسرة البائسة إلى هجرة للمثل للتداعى . ومن دواعى السخرية أن نعرف أن الشخص الوحيد الذى كان يشجع ويللى ويرعاه هو شقيقه الأكبر « دون » الذى كان الكساح يصيبه من حين إلى آخر . وهذا الكساح الحسى كان يرمز إلى الكساح الأدبى والمعنوى الذى أصاب الأسرة كلها وأقعدتها القفوة تماماً على تجديد حياتها الراكدة والمضسقة . .

كان أندرسون موفقاً في تقديم التفاصيل الدقيقة التي جسدت أبعاد المشاعر وصورت الجوانب المختلفة للشخصيات . ولكنه اقتصاراً إلى حد ما في التركيز على الدرس الأخلاقي المستخلص من الأحداث . أما تأثير تشيكوف الحقيقى عليه فيبدو في عدم احتياجه إلى حبكة تقليدية مثيرة . فقد وفر عمله المبذول في المضمون وفي الشخصيات نوعاً من الإثارة الداخلية الخاصة بها . ومن هنا كان الانسياب التلقائى السلس الذى تميزت به مسرحية « بطول فصل الصيف » إلى أن وصلت إلى خاتمته . ولكن كان إحساسنا بالانتيار القادم قائماً تماماً - مثل إحساسنا تجاه الأسرة التى قدمها تشيكوف في « بستان الكرز » والتي ظل إحساس فقدانها لمرعيتها يطاردنا حتى وقع فعلاً في النهاية . وهذا الإحساس في حد ذاته كفى بأن يخلق في وجدان المتفرج إثارة من نوع جديد وأكثر ريقاً من الإثارة التى تمنحها الحبكة للصاعدة . وقد ضاعف هذا الإحساس الكثير بمجهودات أولئك الذين حاولوا إبعاد الانتيار أو تأجيل وقوعه بقدر الإمكان ، فقد كان القشل مصير كل محاولاتهم التى منحت للتفرج بصيصاً خافتاً من الأمل في عدم وقوع الانتيار .

كانت مسرحية « بطول فصل الصيف » خالية من الأحداث إلى حد بعيد بحيث بدت الشخصيات متدفقة في وهن وفنور نحو الكارثة المتوقعة . كان انسياب الشخصيات واستسلامها للتيار بمثابة العمود الفقري لبناء الدرامى كله ، وأضنى الإعياء والوهن الباديان عليها لونا مميزاً وجذاباً جعلها تبدو مختلفة تماماً عن الشخصيات التقليدية التى تعود المسرح الأمريكى على تقديمها . فهناك مثلاً « دون » إحدى الشخصيات الرئيسية التى تشجع شقيقه الصغير بالحكم والمحاضرات والمواظ وهو لا يفعل شيئاً سوى الاستغراق التام في كتابته الخاصة . ولكنه لا يستطيع الصمود طويلاً حتى في المحاضرات والمواظ في حين يمضى أخوه الصبي الصغير في غرس أحجاره غير الكافية بصورة تدعو إلى الأسى في صبر ومثابرة ليواجه بها التآكل والتفتت . ويعلق « جون جاسنر » على هذا المنهج الدرامى بقوله :

« إن المرء لا يستطيع إلا أن يتمنى لو أن « روبرت أندرسون » قد حاول أن يجعل أولئك الذين جرفهم التيار والظوف الذى جرفوا عليه أكثر أسراً وبريقاً وتوقفاً . لقد كانت المسرحية بحاجة إلى المزيد من الشعر في تصوير الشخصيات ، وإلى شيء من الرمزية من أجل تجنب ذلك الانقباض الساكن الذى يسيطر على الأسرة بأسرها . إنه لمن المؤسف أن يكون الاستخدام الكامل والصحيح لكل هذه الحساسية الحادة ، يمثل هذه الصمودية والتدرة على المسرح الأمريكى الماصر وخاصة بالنسبة لشخصيات الطبقة المتوسطة المحلية . ورغم أن يكون القول بأن صنعة تشيكوف الفنية إنما تواجه فترة صعبة من فتراتنا على مسرحنا . سوى طريقة أخرى للتعبير عن نفس القضية . »

ليل ساكن ليل وحيد :

في مسرحية « ليل ساكن ليل وحيد » فرض أندرسون على انطلاقاته الدرامية نظاماً قاسياً بحيث أحال المسرحية إلى نوع من كبح جماح النفس وترويضها . يدور مضمونها حول اثنين في سن الصبا : يلتقيان في مساء عيد الميلاد ولا يفترقان إلا في صباح اليوم التالى ، فيذهب البطل إلى زوجته المضطربة عقلياً ، وتذهب البطلة

إلى زوجها الذى لا يخلص لها ولا يكن لها أى حب . وقد تميزت الشخصيتان بحساسية دقيقة من ذلك النوع الذى نلمسه فى شخصيات تشيكوف . كذلك كانت الأحداث المقددة قليلة متباعدة مما يؤكد إصرار المؤلف على تتبع خطوات مثله الأعلى الروسى . فقد كان من الممكن أن يمشد مسرحيته بالأحداث المقددة دون جهد يذكر لو أنه أراد تدبير حبكة معينة وصياغتها على النمط المعروف . وكان من الممكن أيضاً أن يجعل صياغة هذه الحبكة نابعة من أحاسيس الشخصيات ، ومن قدرتها المحدودة على الحركة . ولكنه بدلاً من استخدام هذه الأدوات الدرامية التقليدية ، أقام البناء الدرامى لمسرحيته كلها على ذلك التقارب الحثيث للوجل بين التين من الناس ، وغامر بذلك عندما استغنى عن كل الحيل التى أغرم بها الجمهور .

وعلى الرغم من أن الكبت الذى سيطر على علاقات البطلين كان طبيعياً ومنطقياً إلى حد بعيد ، فإنه انتقد رشاقة النغمة الشعرية والحالة النفسية وخصوبتها المتنوعة ، وقد ساعد عنصر الرشاقة والخصوبة و تشيكوف على أن يحول كل جزئية فى المسرحية مهما كانت ثانوية أو تافهة إلى عنصر درامى مؤثر . ولذلك تمحنا مسرحيات تشيكوف انطباعاً بأن مادة المؤلف لا يمكن أن تستهلك أو تستنفد وبأنه ليس بحاجة إلى أن يصل إلى قرار نهائى ، لأن خصوبة الحياة الكامنة فى مسرحياته تبدو وكأنها تجسيد للحياة الخالدة بكل صراعاتها وتناقضاتها . أما مسرحية «ليل ساكن ليل وحيد» فتهنى مضمونها بمجرد إسدال الستار الأخير لأنها لا تخلك خصوبة تشيكوف الوفيرة . ولكن هذا لا يبنى وجود تسجيها للتشابه الجميل من الأحاسيس والرؤى النافلة . وإذا كان أندرسون قد عجز عن الوصول إلى المستوى الشعرى الذى حققه تشيكوف من قبل فيكفيه أنه اسلمهم روح تشيكوف وقدم نفضات منها لى يتنفسها المسرح الأمريكى الذى يعانى من وطأة الضغوط التجارية التى يمارسها سائر المنتجين . كانت جرأة حقيقة منه تكاد تنفر له الأخطاء الدرامية التى وقعت فى مسرحياته ، وقد ساعدته على أن يفسح لنفسه مكانة مرموقة فى المسرح المعاصر على الرغم من ندرة إنتاجه .

(١٨٧٦ - ١٩٤١)

شيريود أندرسون من الأدباء الأمريكيين ذوى الأنشطة المتعددة . فقد مارس كتابة الرواية والقصة القصيرة ، والمقالة الصحفية والشعر . يدور معظم إنتاجه الروائي حول حياة الطبقات الكادحة في الغرب الأوسط الأمريكى ، ويركز على التيار المادى الذى جرف فى طريقه كل قم المجتمع الأمريكى . وأصبح قانون العرض والطلب يتحكم فى كل شئ حتى فى الإنسان نفسه الذى تحول إلى مجرد سلعة معروضة فى السوق قد يشتريها الناس بأغلى الأسعار وقد تبور تماماً . كان شيريود أندرسون يتساءل فى معظم أعماله : هل من الممكن أن تتحكم قوانين السوق فى مجتمع الإنسان ؟ لذلك نادى دائماً بأن فى الإنسان قيمة ذاتية وروحية لا يمكن أن تقدر بمال ، ووظيفة الفن هى إبراز هذه القيمة وتجسيدها باستمرار حتى لا ينساها الناس فى صراهم اليومي المتكالب على المصالح المادية . وكان لحاس أندرسون البالغ لهذا المضمون الفكرى نتيجة سلبية تمثلت فى ضعف قبضته الفنية على البناء الدرامى فى رواياته . فليس من العيب أن يتحسس الروائى لفكرة ما ، ولكن الخطأ أن يجره ذلك الحواس بعيداً عن الضرورات الجالية التى يجب أن تتوافر فى أى عمل فنى ناضج . ولذلك كنا نشعر فى مواقف كثيرة فى رواياته أنه يضمص دور المصلح الاجتماعى أكثر من تركيزه على دوره كأديب فنان . ولد شيريود أندرسون فى مدينة كامدن بولاية أوهايو . وقضى طفولته فى مدينة كلايد بنفس الولاية حيث عاشت أسرته التى لم تكن برفقة الحال التى تظاهرها فى كتاباته الأخيرة التى تناول فيها سيرته الذاتية . لم يكن تعلم أندرسون منتظماً بل خرج إلى الحياة العملية عام ١٨٩٦ عندما رحل إلى شيكاغو حيث اشتغل بالأعمال البدوية . ثم خدم لفترة وجيزة فى الجيش الأمريكى فى أثناء الحرب الإسبانية الأمريكية ، عاد بعدها مرة أخرى إلى شيكاغو ليعمل بالدعاية ونسخ الإعلانات لعدة سنوات . كما أشرف على إدارة مصنع للوازم الطلاب فى مدينة ألبا بأوهايو ولكنه لم يكن موفقاً وراضياً عنه وعاد إلى عمله القديم فى الدعاية والإعلان فى شيكاغو .

في هذا الوقت كانت المدرسة الطبيعية في الأدب قد ازدهرت في شيكاغو بصفة خاصة وفي الغرب الأوسط بصفة عامة. وبرزت ملامحها في أعمال «كارل ساندبرج» و«فلويد ديل» و«جورج كرام كوك» و«روبرت مورس لافيت»، و«ثيودور درايزر». وقد بهر أندرسون بالمدرسة الطبيعية التي تبلور حقائق المجتمع المعاصر كما لمساها هو في حياته الكادحة. وحاول أن يعبر عن هذا المضمون فنشر روايتين لم يكتب لها النجاح، ولكنه في عام ١٩١٩ نشر مجموعة قصص قصيرة بعنوان «ويتبرج - أوهايو» التي جلبت له الشهرة بسرعة لم يكن يتوقعها. ترتبط القصص بعضها برباط روائي واحد يتمثل في نوعية الحياة التي يمناها سكان مدينة صغيرة. ويقف المضمون الفكري مع ثورة الشباب وتمرده ضد تقاليد المجتمع التجاري وقيمه المادية ذات المظاهر المحترمة الخادعة. ولقد أحرزت المجموعة القصصية شعبية ساحقة بين الشباب الأمريكي بطول البلاد وعرضها. وتميز أسلوبها بالبساطة والسلاسة مع ميل إلى استخدام بعض الأدوات البلاغية التقليدية التي اعتبرها النقاد لها بعد نوعاً من الإسراف في التعبير عن المواقف والأحاسيس التي تشمل داخل الشخصيات. فكل هذا يرجع إلى تأثير أندرسون بالمحاولات الأولى «لجيزرود ستاين»، وهو تأثير امتد من خلال أعمال أندرسون إلى أعمال «إيرنست هيمنجواي» و«توماس وولف» و«وليام سارويان» و«ارسكين كالدويل».

تحتوي مجموعة «ويتبرج - أوهايو» على ثلاث وعشرين قصة أو لفظة، يستعرض أندرسون من خلالها الحياة في مدينة من مدن الغرب الأوسط بكل الآفاق الضيقة، والمواقف غير الناضجة التي تحكم فكر السكان وسلوكهم. وهم في نظره مخلوقات شاذة على الرغم من أنهم يعتبرون أنفسهم نموذجيين. وتشمل العلاقة التي تشد القصص إلى بعضها بعضاً في المخبر الصحفي الشاب «جورج ويلارد» الذي يبحث عن معنى وجوده من خلال المواقف المتتابعة التي يمر بها. وهي مواقف كتبت بأسلوب واقعي يقرب من المذهب الطبيعي الذي أعجب به أندرسون. وقد اعتبر مضمونها الفكري ثوريا عندما نشرت لأول مرة، وفي بعض القصص كان أندرسون يصل في مستواه إلى أنطون تشيكوف الأديب الروسي العظيم مما جعل بعض النقاد يعتقدون مقارنة عملية بين الاثنين.

لم يتفوق أندرسون في أعماله التالية على إنتاجه الأول «ويتبرج - أوهايو» ومع ذلك لم تتأثر شعبيته بل نشر عام ١٩٢٥ رواية «الضحك الأسود» التي فاقت أرقام توزيعها كل الروايات الأخرى التي صدرت في نفس العام. وهي تحمل نفس المضمون الاجتماعي الذي يتمثل في «جون ستوكتون» وهو الشخصية المحورية في الرواية. والذي يبلغ به السأم مداه من العمل الصحفي المابط والتافه الذي يقوم به، فيجهر وينطلق في سفينة لنقل البضائع عبر النوى وروايد المسيحي تحت الاسم المستعار «بروس دادلي»، ويبدأ عملاً جديداً تماماً في أحد المصانع التي تقع في مسقط رأسه. وتبدأ الخيوط الروائية في التعقيد عندما تتورط في علاقة غرامية مع زوجة صاحب المصنع، مما يؤدي إلى هروبه معها، طاعناً بذلك زوجها في ظهوره على الرغم من أنه الرجل الذي منحه العمل والثقة والاستقرار. يحاول أندرسون أن يقول إن الحضارة المادية قد أفسلت الرجل الأبيض وأفقدته كل قيمه، ولم يستطع تفادي هذا التحلل الأخلاقي سوى الزنجي بضحكه الأسود الساخر من فساد حضارة البيض اللذين باعوا الأخلاق في سوق المكاسب التجارية.

بعد عام ١٩٢٦ بدأت شعبية أندرسون في الانحسار مع ازدهار الحركة الأدبية التي قامت بها مجلته « القنون السبعة » و « الدليل » . وذلك - بالإضافة إلى روايات سكوت فترجيرالد وفولريد ديل التي نبضت بروح العشرينيات والثلاثينيات. وعندما عاد جيل الشباب إلى قراءة قصص أندرسون التي سبق أن أعجب بها وجد أن مضمونها الفكري غير ناضج إلى حد كبير - ولذلك لم يستطع الصمود لاختبار الزمن . وانصرف عنها إلى روايات فترجيرالد وديل . وعلى الرغم من السخرية القاسية التي أبدتها هيمينجواي تجاهه في روايته الساخرة « اثبات مياه الربيع » ١٩٢٦ والتي أظهره فيها مظهر الكاتب الذي يسمى فقط ، إلى إثارة غضب الناس وسخطهم ، إلا أن هذا لا ينفي أثر أندرسون في جيل هيمينجواي نفسه . فقد فتح أذهانهم لقضايا فكرية عديدة تسلت لها بعد إلى أعالمهم .

من أهم هذه القضايا التي ذكر عليها أندرسون في قصصه : ضرورة وجود الحب في المجتمع وحاجة الإنسان للملحة إليه . وضرورة تحول المجتمع الصناعي المادي إلى كيان اجتماعي يرضى الإنسان قبل أن ينشئ رأس المال على حسابه . وهذه قضايا - كما ترى - لا تتأثر بمرور الزمن لأنها قضايا إنسانية حيوية من الطراز الأول . ولذلك فليس من السهل أن يصرف القراء نظرهم عن أعمال أندرسون وكأنها لم تكن . وقد تجسدت هذه القضايا في معظم أعماله التي نذكر منها على سبيل المثال : « الزاحفون » ١٩١٧ . و « البيض البؤساء » ١٩٢٠ . و « انتصار البضة » ١٩٢١ و « زيجات عديدة » ١٩٢٣ ، و « خيول ورجال » ١٩٢٣ ، و « عهد جليد » ١٩٢٧ ، و « بالقرب من جلود العشب » ١٩٢٩ . و « ما وراء الرغبة » ١٩٣٢ . و « أمريكا الحائرة » ١٩٣٥ ومن أفضل قصصه القصيرة « موت في الغابات » و « أريد أن أعرف لماذا ؟ » التي يصل فيها إلى مستوى قد يفوق سنكلير لويس وثيودور درايزر وغيرهما من الروائيين الذين شاركهم في ازدهار المدرسة الطبيعية وخلق جمهور عالمي للرواية الأمريكية .

في سرته الذاتية التي كتبها عام ١٩٢٤ بعنوان « قصة كاتب قصة » يوضح لنا كيف تبلور مضمونه الفكري في الحياة وفي الأدب عندما ترك وظيفته في مصنع الطلاء في مدينة ألبا بأوهايو بعد أن أملى خطابا على سكرتيرته يقول لما فيه : « عزيزي . . إنه قد يكون أمرا سخيفا للغاية بالنسبة لك . ولكنني حسمت أمرى نهائيا وقررت أن أقطع علاقتي بكل شيء يتصل بعمليات الشراء والبيع من بعيد أو قريب . إنها حياة تناسب الآخرين ولكنها السم بعينه بالنسبة لي . لقد عزمت على أن أخرج من هذا الباب بلا عودة . سأنتقل خارجا لكي أجلس مع الناس . وأصغى إلى كلماتهم وأحكي عنهم حكايات وأسجل ما يدور في أذهانهم . وما يتمثل داخلهم من أحاسيس . »

هذا هو المنهج الفكري الذي طبقه أندرسون في أعماله والذي قال عنه الناقد فان وايلك بروكس إنه بلور محاولة أدباء أمريكا جميعا في فهم طبيعة أمريكا على كل المستويات بهدف العثور على شخصية مستقلة لها عن الثقافة الأوروبية التي ظلت تخاف عليها تأثيرها الحاسم حتى مطلع القرن العشرين . وقد أيد بروكس قول أندرسون بأن مأساة الأمريكيين تتمثل في أنهم يتصارعون في فراغ لا يعمل أي هدف محدد . وهو المفهوم الذي اتفق عليه الشعراء من أصلقاء أندرسون مثل كارل ساندبرج وفاشيل لنديس وإدجار لى ماسترز . وعلى الرغم

من ثورة أندرسون ضد مجتمعه المعاصر ، فإنه لم يخرج عليه ، ولم يرفضه تماماً ، بل حاول تدريجياً من خلال موقفه كأديب كما نجد مثلاً في كتابه « انتصار اليقظة » الذى يحتوى على حكايات وأشعار تصور انطباعاته عن الحياة الأمريكية . فالقصة الأساسية التى منحت الكتاب عنوانها تدور حول فلاح فاشل اعتمد في كسب رزقه أساساً على إنتاج البيض على الرغم من أنه لم يكن يملك المهارة الحرفية أو التجارية التى تمكنه من مضاعفة إنتاجه . ولكن أندرسون لا يقسو عليه بل يحيطه بعطفه محاولاً الإيحاء بأنه لو تغير نظام المجتمع فسوف ينصلح حال الفرد .

أما من ناحية الشكل الفنى لأعمال أندرسون ، فقد اتفق النقاد على أنه لم يكن يملك الوعى الحاد بمجاليات البناء الدرامى . حتى قصصه القصيرة لا تخضع للمعايير النقدية المتعارف عليها ، بل تتراوح بين اللقطات التسجيلية . والانطباعات التصويرية . بل إنها تصل في أحيان كثيرة إلى شكل يقع في منطقة ما بين الشعر والنثر . ولكن من الواضح أنه أحرز مكانته في الأدب الأمريكى بفضل قصصه القصيرة التى تزيد في مستواها الفنى كثيراً على رواياته . ويتضح أكبر إنجاز فنى لأندرسون في أنه لم يستوح الأشكال الفنية أو المضامين الفكرية التى فرضتها أوروبا على الأدب الأمريكى . في هذا يقول الناقد إدموند ويلسون : إن قصص أندرسون نمت وتطورت مثل العشب البرى الذى ليس في حاجة إلى صماد أجنبي مستورد . ولعلنا نلتبس له العذر عندما غرض نفسه على شخصياته في أحيان كثيرة . فقد أراد تأكيد الأفكار الجديدة التى ألحت على ذهنه ، فلم يترك شخصياته تتحرك من تلقاء ذاتها بل دفعها دائماً إلى التفكير بأسلوبه وإلقاء نفس النوع من الأسئلة . وبذلك قضى على إمكانية خلق كيان إنسانى واجتماعى خاص به . فقد كان يبحث عن الأصالة الأمريكية بعيداً عن التقاليد الأوروبية ومحمداً في ذلك على المحاولة والخطأ ، ولذلك كانت الأخطاء نتيجة لروح الزيادة والكثف ، ولم تكن بسبب ضيق الأفق وسطحية النظرة .

(١٨٨٨ - ١٩٥٩)

ماكسويل أندرسون من الكتاب المسرحيين الأمريكيين المعاصرين الذين يسهل على الناقد تحديد اتجاهاتهم الفكرية والفنية لوضوحها وتكرارها في مسرحياتهم الواحدة تلو الأخرى ، والسمتان المميزتان لمسرح ماكسويل أندرسون تتمثلان في المضمون التاريخي ، والمعالجة الشعرية . وقد أكد أندرسون بمسرحه أن الرومانسية قادرة حتى على الاستمرار في القرن العشرين الزاخر بالضيوط والتعقيدات والصراعات . ولكنه أعاد إحياءها في لون جديد يتميز بالنفحات الساخرة الواضحة وبالصيغة الخطائية الموجهة إلى الجمهور . ورغم هذا التلون فإننا نجد أن رومانسية أندرسون عبارة عن امتداد لنفس الرومانسية التي سادت أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين كما نجد في مسرحيات روستان ودانازيو . هذا لا ينفي وجود بعض التأثيرات الواقعية على مسرحيات أندرسون كما يقول تشارلز هـ . جراند جنت : « إن الواقعية لا تتبع الرومانسية كما تقول المراجع وإنما توجدان جنباً إلى جنب ، وقد تبرز إحداهما في بعض الأحيان على السطح ، في حين تبرز الثانية في أحيان أخرى ، ولكنهما متلازمتان طوال الوقت » .

ولد ماكسويل أندرسون بمدينة أطلانتيك في ولاية بنسلفانيا . بدأ حياته - مثل كثير من أدباء أمريكا - بالاشتغال بالصحافة قبل أن يجارس كتابة المسرحية التي بدأها عام ١٩٢٤ عندما كتب مسرحية « ثمن المجد » بالاشتراك مع لورانس ستانليج . وقد نجحت المسرحية نجاحاً باهراً جعل اسم أندرسون يدخل دائرة الضوء ، ومنحه من الثقة بنفسه وقدراته ما جعله يستقل بكتابة مسرحياته التالية والمتابعة والتي بدأت تنحدر إلى المضمون التاريخي والمعالجة الشعرية . أما مسرحية « ثمن المجد » فكانت تتخذ من ذكريات الحرب العالمية الأولى مضمونها . وهذا المضمون كان معاصراً للوقت الذي كتبت فيه المسرحية . أما مكانة ماكسويل أندرسون في الأدب الأمريكي المعاصر فقد رسخت بفضل مسرحياته الشعرية التاريخية مثل « الملكة إليزابيث » ١٩٣٠ ، و « ماري ملكة

اسكتلندا ١٩٣٣ ، و« البيت الشتوى » ١٩٣٥ ، و« مهرجان الملوك » ١٩٣٦ ، و« جان دارك اللورين » ١٩٤٧ ، و« آن ذات الألف يوم » ١٩٤٨ وهذه المسرحية تحكى قصة زواج آن بولين من ملك إنجلترا هنرى الثامن ثم مسرحية « البذرة الفاسدة » ١٩٥٥ .

يبدو أن عقدة الأمريكيين التى تدفعهم إلى البحث عن التاريخ المريق قد تبلورت فى مسرحيات أندرسون التى يدور معظمها حول ملكات وملوك إنجلترا . للدرجة أننا لا نجد كاتباً مسرحياً إنجليزياً تناول هذا التاريخ بمثل إسهاب أندرسون الذى يحاول بقدر إمكانه الانتماء إلى التقاليد الشكسبيرية وخاصة تلك التى تتمثل فى التاريخ والشعر والتراجيديات . لعل الهدف الأساسى لأندرسون هو إضافة نغمة من العراقة التاريخية على المسرح الأمريكى حتى ولو كانت هذه العراقة تنتمى إلى إنجلترا . ولغرض السبب لاقت مسرحيات أندرسون صدى عند الجمهور الأمريكى الذى ما زال يسعى إلى تأصيل جلوره التاريخية التى لا تريد فى عمرها عن قرنين من الزمان . ولذلك نجحت روح التراجيديات التى كانت سائدة فى أوروبا فى القرنين السابع عشر والثامن عشر ، نجحت فى أمريكا فى القرن العشرين على يدى أندرسون . هذا فى الوقت الذى انجبه فيه للمسرح الأوروبي إلى الكوميديا الساخرة أو السوداء ، أو المسرح الاجتهادى للملحمى .

تلقى مسرحية ماكسويل أندرسون الشعرية « الملكة إليزابيث » مع كثير من المقاييس التى تقبلها الناس منذ زمن بعيد بوصفها معايير للتراجيديات . يضى أندرسون على العاشقين النبيلين : « إليزابيث وإسكس » كل مخايل النيل وملامح التراجيديات التى طالما بحث عنها الناس فى الأبطال للمسويين ، فتجلى العظمة فى أعالمهم بكل معانى هذه الكلمة . ويأتى سقوط إسكس ونعاسة إليزابيث نتيجة خطأ تراجيدى استطاع أندرسون أن يجدده بطريقة طليعية من خلال النص . إن تغير حظهها وانقلابه من التقيض للتقيض كان من أكثر التغيرات الممكنة تراجيديات ، فقد كان نتيجة لإرادتها القوية التى لم تقبل الاستسلام للوضع الراهن وبالتالي كان الصراع الدرامى منطقياً وغير مفتعل لأن الشخصيات الرئيسية اتخذت قرارات عديدة وحاسمة وهى تدرك جيداً نتائج هذه القرارات ، وبذلك تسيطر طبيعة الشخصيات وأخلاقياتها ومصيرها على الحدث الدرامى الرئيسى فى المسرحية . لكن نظراً لأن أندرسون لم يشأ أن يكون طليعياً فى مجال التراجيديات ، بل اتبع تقاليد القديمة بكل دقة ، فقد فقدت شخصياته كثيراً من الإثارة سواء فى الأفكار التى تتناها أو السلوك الذى تنتهجه . وفشل سلوكها فى أن يثير مشاعرنا حتى فى أعنف لحظات التوتر الدرامى . هذا هو الخطأ الذى يمكن أن يقع فيه الأديب الذى يحيل أعماله إلى مجرد تطبيقات عملية للقواعد النقدية والجمالية المتفق عليها . معنى هذا أنه لن يعمل على توسيع رقعة التقاليد الأدبية ، والمعروف أن قوانين النقد ومعاييرها تابعة أساساً للأدب وليس العكس . فالأدب يكشف بينا يقوم النقد بتقنين ما كشفه الأدب من قبل . ولكن أندرسون كان تقليدياً للغاية عندما حدد حركة الحدث الدرامى الرئيسى طبقاً لقوانين الإيقاع التراجيدى لكل من الهدف والانفعال والإدراك وذلك طبقاً للمعايير الشهيرة التى صاغها كينيث بيرك وفرانسيس فيرجسون . تمكن أندرسون من اقتناعاً منطقياً وعقلياً بما يدور من أحداث على خشبة المسرح ، ولكنه فشل فى أن يثيرنا وجدانياً لأنه لم يحاول كشف أى جليد فى عالم التراجيديات . ومن الواضح أن الأسلوب الذى يفارق به إسكس الحياة قد قصد به إثارة الجمهور لأن شرف الإنسان

يسمو ويرسخ إذا ما رفض أن يتخذ عقه . هنا تلبو مهارة أندرسون في استخدام الأدوات والحيل التراجيدية التقليدية التي تساعد المترجمين على أن يعيشوا لحظة التطهير كاملة من خلال إثارة أحاسيس الخوف والشفقة والخوف من مصير البطل الذي يواجه الموت بالفعل والشفقة عليه لاشتراكه مع البشر في نفس الإنسانية . وبذلك يمكننا القول بأنه إذا كان أندرسون قد قنع بالتقاليد المعروفة للتراجيديا ، فإنه استغلها فنيا ودراميا إلى أقصى درجة تتيحها له إمكانياته .

التجديد التراجيدي المفضل :

لكن التزام أندرسون بالمقاييس التقليدية للتراجيديا جعله يقع في أخطاء أدت في بعض مسرحياته إلى انفصال واضح بين الشكل والمضمون كما نجد في مسرحية « البيت الشتوى » التي يفرض عليها قسرا نفس الشكل الفني المسرحية « هاملت » بدون أى مبرر درامى واضح ، فقد أدت نظرة التجديد والتعظيم إلى التراجيديا ، إلى الكتابة بأسلوب فخيم يميل إلى الاقتلاع والتصنع . اتخذ أندرسون مضمون مسرحيته من قضية ساكو - فائزىي المستمدة من ظواهر الانحراف والإجرام والظلم والمضغ الأمريكى ، حاول أندرسون أن يطبق على مضمونه الاجتماعى المعاصر نفس الشكل التراجيدى الشعرى الذى طبقه من قبل على مسرحياته التاريخية ، كانت النتيجة أن شاهدنا أحد رجال العصابات يتحدث بالشعر المسوخ المفضل الذى يتمنى إلى عصر إليزابيث .

على الرغم من أن المسرحية تعالج مظاهر الظلم الاجتماعى أساسا ، إلا أن المؤلف لا يركز على هذا المضمون بل يعمل على تعريته في الفصل الأخير فقط لانشغاله طوال المسرحية بالطقوس التراجيدية والاحتفالات التي تقام باسم الشرف التراجيدى للإنسان والتي تنتهى بها المسرحية . يؤكد أندرسون في كل موقف من مواقف المسرحية بأن تناوله للمضمون يتميز بالنبل التراجيدى والطابع العالمى المطلوب عن طريق مزجه لموضوع هاملت بموضوع روميو وجوليت مع تصرفات الملك لير الهيمومة المجنونة . وكان أندرسون يؤكد أن المسرحية الاجتماعية الواقعية لا يمكن أن تصمد لاختبار الزمن ، وعلى الكاتب أن يلجأ إلى السمو التراجيدى لكى يمتاز به أبواب الخلود ، ويجب أن نعتزف أنه نجح إلى حد ما في مزج هذه العناصر المتنافرة في مسرحيته . ولكن مسرحية « البيت الشتوى » تؤكد لنا بلورها خطوة السعى إلى كتابة التراجيديا كفن رفيع وكهدف في حد ذاتها بدلا من أن يحاول التكاثر أن يكتب مسرحية جيدة في حد ذاتها .

من هذه الجبورية يتضح لنا أنه يجب أن تكون المسرحية تناجا لصراع الكاتب مع مادته ومحاولة تطويعها للشكل الفني الذى ينبع من خصائصها ، بدلا من تلازمه الواحى مع قوالب ومبادئ تعتبر للكل الفنية العليا التي ترفع من قيمة الكاتب . فالتجديد للبرامى بتشكيل طبقا للتطور الطبعى للمضمون ، وليس للكاتب أن يقدم شكلا فنيا مسبقا لكى يمتحن مضمونه . ولا تمنى المعالجة التراجيدية الشعرية عمقا ونبلا إذا كان المضمون المعالج لا يحتمل مثل هذا النبل . فهذه رومانسية بعيدة عن النضج الفكرى . وقد تعود معظم النقاد المعاصرين في كتاباتهم عن التراجيديا اعتبارها نظرة رومانسية يافسة إلى العالم . ونحن نخرج بهذا الانطباع عندما يؤكدون أن وظيفة الفن هى تهذيب الإنسان . ووفق مضموناته ومواساته في نكياته .

ردد أندرسون نفس التهمة في مقال له بعنوان « معنى التراجيديا » عندما أوضح أنه يجب على الكاتب التراجيدي أن يصوغ قصته بحيث توضح للجمهور أن تجربة الألم التي يجربها البشر تطهرهم بالفعل من أدران الحياة المادية وأنه على الرغم من طبيعته الحيوانية ، ومهما بلغت حقارتنا وخسنت في صورها المبدية ، فإن هناك في داخلنا جميعا نارا مقدسة معينة لا يمكن معرفة قدرها تدفعنا إلى أن نكون أفضل مما نحن عليه . وقد دفع هذا الإيمان أندرسون إلى الزعم التقليدي بأن الإنسان يعيش في عالم تأسس على العقل . وبمكة القانون الكوفي . وبأن هناك معنى لحياة الإنسان وبأن شرف الإنسان ينبع من مكانته العظيمة في هذا الكون ، فهو مركز الكون وإدراكه الواعي ، ولذلك كان معظم أبطال أندرسون يفكرون وينصرفون بناء على هذا الإيمان العميق بإنسانيتهم .

ويوضح الناقد جون جاسنر أنه على الرغم من الأسلوب التقليدي الذي اتبعه أندرسون في كتابته للمسرحية التاريخية الشعرية . فقد ترك أثرا كبيرا على كل من حاول الخوض في نفس الميدان بعده للدرجة أن آرثر ميلر لم يستطع أن يهرب من تأثير أندرسون عليه عندما تصدى لكتابة الشعر في مسرحية تاريخية مثل « البوتقة » أوحى عندما استلخه في نص معاصر مثل « منظر من فوق الجسر » ولعل الفرق الأساسي بين ميلر وأندرسون أن الشعر في مسرحية « البوتقة » كان من النوع النثري أكثر منه نظما . ذلك لأن ميلر كان يؤمن بأن الشعر روح تسري في الدراما أكثر منها مجرد وزن وقافية .

ولعل أهمية الدور الريادي الذي قام به أندرسون في مجال المسرحية التاريخية الشعرية ، تكمن في أنه حقق حلم كثير من الأدباء والنقاد الأمريكيين الذين آمنوا بأن خلاص المسرح الأمريكي لن يتحقق إلا عن طريق العودة إلى الدراما الشعرية . وكان عدد الكتاب المسرحيين الأمريكيين الذين تصدوا لتحقيق هذا الحلم من الندرة بحيث بدا أندرسون وحيدا في هذا الميدان . فقد بدأ أندرسون حملة بمفرده في سبيل الدراما الشعرية بمسرحيته « الملكة إليزابيث » ووصل إلى قمة حملته ونهايتها في الوقت نفسه بمسرحيته « آن ذات الألف يوم » عام ١٩٤٨ . وعندما وجد القارئ على المسرح الأمريكي أن أندرسون بمفرده لا يستطيع أن يني باحتياجات الجمهور إلى المسرحية التاريخية الشعرية ، لجئوا إلى مسرحيات كروستوفر فراي وت . س . إليوت الشعرية ولكن لم يكن لها نفس البريق التجاري الذي تميزت به مسرحيات أندرسون .

كان الناقد جون راسل تيلور قد أثار الشكوك - في قاموسه عن المسرح - حول مدى إمكانية أن تظل مسرحيات أندرسون حية قادرة على فرض نفسها على العرض وسط المسرحيات الحديثة ، ولكن السبيل الأمريكية وجدت فيها كل الخصائص التي تؤدي إلى إنتاج أفلام ناجحة جماهيرياً . وقدمت بذلك إلى جمهور السبيل العالمية « الملكة إليزابيث » و « ماري ملكة اسكتلندا » و « آن ذات الألف يوم » وبالبيع حدث تطوير وتغيير للموضوع المسرحية عندما أنتجت سينما ، ولكن تظل هناك روح أندرسون من خلال الجوانب التاريخية الرومانسية . والأشعار التي تحمى الجمهور في جو من الأحلام والمثاليات المنسوبة . هذا يوضح لنا أن ماكسويل أندرسون استطاع أن يمس حاجة الإنسان في كل زمان ومكان إلى الشعر والخيال والشعور المرفع والمثاليات التي يفتقدها عالم اليوم الذي تولد فيه الرومانسية أن تلفظ آخر أنفاسها .

(١٩٠٦ - ١٩٦٣)

كليفورد أوديتس من كتاب المسرح الأمريكي المعاصر الذين وضعوا مسرحهم في خدمة قضية فكرية معينة ، مما كان له أثر واضح على شعبيتهم التي تعددت بجمهور المشاهدين لهذه الفكرة . أما الجمهور الذي يبحث عن الفن بصرف النظر عن الالتزام الفكري بمبدأ عقائدي معين ، فلا يهتم كثيرا بكتاب من أمثال كليفورد أوديتس الذي استغرقه عصره بحيث عجز في بعض مسرحياته عن الرؤية الشاملة لحقائق الحياة الإنسانية . ومع هذا بشكل أو بآخر ظاهرة مهمة في المسرح الأمريكي تستحق الدراسة والتحليل ، وخاصة أنه كان التزاما بقضايا مجتمعه الملحة ، ومنها قضايا الطبقة العاملة التي لم تثبت وجودها الواضح والمحدد في المسرح الأمريكي بصفة عامة . ولد كليفورد أوديتس في فيلادلفيا وتلقى تعليمه في مدارس نيويورك . بدأت حياته الفنية بأن شق طريقه كممثل مسرحي واستمر في ممارسة هذه المهنة لمدة طويلة سواء في مسرح الجبلد أو مسرح الجماعة في نيويورك ، وذلك حتى عام ١٩٣٣ الذي شهد ميلاده ككاتب مسرحي عندما كتب مسرحية « استيقظ وغن » التي مثلت عام ١٩٣٥ ، وهو نفس العام الذي أخرجت فيه مسرحيته المشهورة « في انتظار ليفتي » . لم يكن كليفورد أوديتس يساريا كما حاول البعض تصنيفه تحت هذا البند ، بل كان متحررا اجتماعيا شأنه في ذلك شأن معظم كتاب المسرح الأمريكي ، بل المسرح العالمي . وكانت الولايات المتحدة حتى ذلك الوقت تعاني من الكساد الاقتصادي الرهيب الذي بدأ عام ١٩٢٩ . ووجد أوديتس أنه من المفيد أن يضمن مسرحه نبرة احتجاج على الضمور الذي أصاب المجتمع في الصمم ، فتجد في مسرحية « استيقظ وغن » عائلة مصابة بانهايار عصبي يتجسد في أفرادها المجتمع الأمريكي النازيين يضيق عليها البطل مواكسلرود كثيرا من الكبرياء والمرارة والتهكم والسخرية ، وخاصة بعد أن فقد ساقه في الحرب كما فقدت أمريكا ساقها من جراء الكساد الاقتصادي . وإذا كانت مسرحية أوديتس « في انتظار ليفتي » تميل إلى الانحياز اليساري ، فلا يرجع هذا إلى إيمان كاتبها

بالانجاعات اليسارية ، ولكن لأنه كان يشق بداية طريقه في ميدان التأليف المسرحي ، وأراد أن ينتزأه فرصة يقذف بها القدر إليه . وجاءت هذه الفرصة عندما أعلنت « عصابة المسرح الجديد » وهى تنظم يسارى لمجموعة من الهواة - عن مسابقة لتأليف مسرحية من فصل واحد . وانتزأ أوديتس الفرصة واعتكف ثلاثة أيام فى فندق بيوسطن مغلقا على نفسه باب غرفته حتى انتهى من كتابة مسرحية « فى انتظار ليفتى » وكان من الطيبى أن يحدد مضمونها اتجاهات يسارية لأنه ليس من المعقول أن يتقدم أوديتس بمسرحية تناهض اليسار إلى مسابقة تنظمها جماعة يسارية .

ومضمون مسرحية « فى انتظار ليفتى » يدور حول اجتماع عقده أحد الاتحادات العالية أثناء إضراب نظمته سائقو التاكسى . والمسرحية متأثرة إلى حد كبير بالمدرسة التعبيرية الألمانية التى ترعّمها كايوز وتولر وفيلكند . وهذا أكبر دليل على عدم تأثر أوديتس بالفعل باليسار الواقعى لأن التعبيرية بتأكيدىها على قيمة الذات الفردية والاهتمام بتجسيد كل ما يحتمل داخل النفس البشرية من صراعات غامضة . ورغبات مكبوتة ، وتناقضات جامحة لا تعبر المجتمع ككيان مستقل التفاتا كبيرا . وهذا يتناقض تناقضا جلدريا مع اتجاهات الواقعية الاشتراكية المعروفة باهتماماتها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التى لا يشكل الكيان الإنسانى للفرد إلا جزءا يسيرا منها .

ولعل السر فى النجاح الكبير الذى أحرزته مسرحية « فى انتظار ليفتى » على مسارح أمريكا وإنجلترا أنها اتبعت الأسلوب التعبيرى وتجنبت التصوير الواقعى التقليدى . وتوضح للملامح التعبيرية فى العودة إلى الماضى والتى تتبع أساسا من تيار الشعور عند الشخصيات والتى تصوروا دوائر الضوء التى تسطع بينا المسرح غارق فى الظلام . ولا تزدحم منصة المسرح بالكثير من الأثاث والديكورات ، بل يوجد عليها فقط ما يفيد فى التعبير الدرامى عن الموقف ، أما عن الحوار فيأتى تماما عن النقاش التقليدى ، لأنه يتميز بالحدة والاقتصاد فى التعبير . كل هذه الحيل الفنية غلفت هجوم أوديتس على الحياة الشاقة الزائرة بالظلم الاجتماعى والعنف والفساد والقسوة والاضلال وكل ما من شأنه أن يشكل تهديدا لاتحادات العمال التى تحاول حمايتهم من تقلبات المجتمع . ولذلك كان هجومه هجوم فنان أكثر منه هجوم مصلح اجتماعى .

طريق النجاح والشهرة :

ويبدو أن طريق النجاح والشهرة الفنية فى أمريكا يتمثل فى الاستمرار فى نفس الخط الذى بدأ به الفنان طريقه وأثبت نجاحه فيه . فن باب المغامرة غير للمأونة المواقب أن يحاول شق طريق آخر قد يقضى على الشهرة التى بلغها عن الطريق الأول وعرفه الناس بها . وهذا الاتجاه ينطبق تماما على كليفورد أوديتس الذى حاز على شهرته من جراء الدفاع عن حقوق العمال وتبنى الاتجاه اليسارى الذى انضج أنه لم يكن مؤثما به تماما ، بقدر ما اتخذ منه ذريعة لمواصلة النجاح الذى أحرزه من قبل فى مسرحية « فى انتظار ليفتى » بل إنه بالغ فى هذا الاتجاه طمعا فى مزيد من الشهرة والنجاح عندما كتب مسرحية « حتى أن أموت » فى نفس عام المسرحية السابقة (١٩٣٥) . فى هذه المسرحية يهاجم النازية أشد هجوم ، وكانت قد تولت مقاليد الأمور فى ألمانيا ، وكان هجومه دفاعا عن الشباب الشيوعى الألمانى الذى طارده هتلر فى كل أنحاء البلاد بهدف القضاء عليه .

هكذا كتب أوديتس أربع مسرحيات عام ١٩٣٥ وكان قد بلغ الثامنة والعشرين فقط من عمره عندما تمكن من غزو مسارح برودواي . ولكن إصراره على تبنى الاتجاه اليسارى جعله يكرر نفسه ، ووضح هذا في مسرحية « الفردوس المفقود » آخر مسرحياته الأربع والتي فشلت فشلا ذريعا جعل أبواب برودواي تغلق في وجهه وتجهير على الرحيل إلى هوليوود عندما حصل على عقد عمل هناك عام ١٩٣٧ ، حيث كتب مسرحية « الولد الذهبي » التي تدور حول حياة عزف كان شاب استطاع بموهبته الموسيقية أن يحتل مكانة رفيعة في عالم المزف ولكنه احترف للملاكمة بحثا عن الكسب المادى الوفير الذى لم يكن يحصل عليه من عزفه ، وكانت النتيجة أن حطم أنامله الحساسة ومعها مستقبله الفنى كله . وتنتهى حياته نهاية مأسوية بموته في حادث تصادم وذلك بعد أن قتل خصمها له في حلقة للملاكمة .

نجحت مسرحية « الولد الذهبي » إلى حد ما ولكنها لم تحصل على يريق مسرحياته الأولى . وقد أكد أوديتس أنه كتبها ليهاجم المادية المسيطرة على الحياة المعاصرة . وبذلك يكون قد كشف عن أوراها الحقيقية عندما نادى بتحرير روح الإنسان من كل القيود المادية القاتلة . بل إنه يوضح أن الحياة الروحية للإنسان هى المعنى والسبب الوحيد لوجوده على هذه الأرض ، أما التفسير للمادى لكل شيء فاعتاه مساواة الإنسان بال مخلوقات الأخرى . ويحيل أوديتس مسرحياته في بعض الأحيان إلى دعاية مباشرة وصريحة لهذا الاتجاه الفكرى ، لدرجة أنه يقول : « كل المسرحيات شأنها في ذلك شأن الأدب بأسره ليست في الأساس دعاية . إن مشكلتي وشاغل في هذه الدنيا تشلان في عرض الحقيقة دراميا وبصورة مثيرة جذابة » .

ومأساة الإنسان المعاصر في نظر أوديتس أن المادية تطحنه طحنا وتكاد تزهق روحه المستمرة في الضمور . وبالفعل ينتهر بطلا مسرحيته « الولد الذهبي » و « السكين الكبيرة » لأن المادية أحوالت وجودها إلى كيان لا معنى له ، بل إنها ماثا فعلا منذ زمن بعيد وإن كانت تبدو عليها علامات الأحياء من أكل ونوم وشراب وحركة . ولهذا يخاطب كارب المستر يونابرت والد « جو » بطل « الولد الذهبي » قائلا : « سل نفسك هذا السؤال الحيوى الذى لا مهرب منه : هل من الممكن بالنسبة لشاب أن يعيش على هذه الآلة ويقصد الكنان » في مدينتنا هذه ، مدينة التنافس والتطاحن ؟ ! » .

ولما يجبه يونابرت بأنه لا يريد أن يصبح مليونيرا ، يرد عليه كارب متسائلا مرة أخرى : « أمن المحتمل لشاب أن يكرس نفسه لريات الشعر في أيامنا هذه ؟ أستطيع ريات الشعر والموسيقى أن تأتى بالخير ، والزبد إلى مائدة الطعام ؟ » .

وقد عجز جو أن يجد ذاته في الموسيقى ، لا لحب في الموسيقى ولكن لأن المجتمع نفسه لا يضع هذا الفن الرفيع على نفس المستوى الاقتصادى المرتفع الذى يضع عليه أنشطة مادية وغريزية أخرى . ولذلك يقرر جو أن يتزول العزف ليصبح بطلا ، ولا يهم أى مضمار سيصبح فيه بطلا ، المهم أن الفن والبطولة أوران متنافران في هذا المجتمع الذى لا يعيد سوى العنف والقسوة ، ولم يعد الناس يتطوفون سوى الموسيقى المسعورة والتي تخرج من علب الليل لتشمل الفرائز والرغبات البهيمية . ولكنى ييرب جو من عزله احتزل الموسيقى الرفيعة شاربعا لأبيه حالته بقوله : « إني أمقت نفسي من صميم قلبى سواء في الماضي أو في الحاضر أو في المستقبل . هل تعلم

أن هناك من الأشخاص من يحصل على أشياء ثمينة في هذه الحياة ؟ هل تظن أنهم أفضل مني ؟ هل تعتقد أنني أستمتع بهذا الشعور بالحرمان الذي يهشني من الداخل ؟ ! »
ويتحول جو من المآزق الرقيق للرهف بين أعضاء الأوركسترا إلى ملاكم فوق الحلبة يتصارع مع منافسيه تحت الأضواء الباهرة وبين تصفيق الجمهور المجنون وهتافه . فالمجتمع هو حلبة للملاكمة التي أصبح فيها البقاء للأقوى وليس للأصلح . من هنا ينطلق جو إلى البطولة وللال والشهرة والحب لأنه تعامل أخيرا مع المجتمع بنفس متعاقفة . ولكن الحال لا تستمر على هذا اللزوال ، فهذا المستقبل الفصح يضيئ يوما بعد يوم حتى يصبح قفصا مرميا ، ويتحول سجيننا أسيرا للسير أعماله مودى الذى يشرف على تنظيم مبارياته . ويتكفكف عنده الإحساس بمقتة والحقد عليه . وعندما تسأله لورنا : « لم لا نجيء ؟ » فيرد عليها بقوله : « هو مديري » وهو يعاملني كما لو كنت مجرد مزرعة ضمن أملاكه ، فأنا في نظره لست سوى منجم قصة صغير يحركني من مكان لآخر بالجاروف .

يتضح من هذا أن جو يرضى بالاستئثار على مضض منه ، ولذلك لا يستسلم له إلا فترة وجيزة يقع بعدها في حب عنيف مع لورنا ، حب يقوى مع مرور الأيام ويعيد إليه القيم التي فقدتها على حلبة للملاكمة . قيم الرجلوة والشهامة والإنسانية والحق . وكانت هذه القيم السر في عذابه الرهيب بعد أن قتل غريمه فوق الحلبة . يقول مخاطبا لورنا : « لقد ضللت ما فعلت . . ووقع ما وقع . . ولكن ماذا سيقول أبى عندما يسمع أنني قتلت إنسانا ؟ لورنا : إنني أدرك جيدا ما فعلت ، لقد قتلت نفسي أيضا . . لقد تحملت واتبعت . . هذه هي الحقيقة . . فعلا . . كنت حصفورا ولكنني لؤدت أن أكون نسرا مزيفا . »

وتتصحح لورنا بهجر للملاكمة والعودة إلى الموسيقى ولكن الوقت كان قد فات بعد أن تحملت يدها . . ولم يعد قادرا على الزحف مرة أخرى ولكن لورنا لا تفقد الأمل وتصر على قولها : « ما زلت أنا وأنت . . نحن الاثنان في هذه الحياة كل منا ملك للآخر . لا بد من وجود مكان نتعلم فيه الحياة على أيدي الأولاد والبنات السطاء . لا بد أننا سنجد مدينة لا تميز الفقر عارا أو الموسيقى جريمة . . حيث لا قاتل في الطرقات حيث يتمتع الإنسان بأن يكون هو ذاته ، أن يعيش ويعمل امرأته تحقق ذاتها هي في الوقت نفسه . »
ولكن للأساسة الخمجة لا تترك هذا الأمل يتزعزع بل ينتهي بوجود العاشقين في كارثة صدام مروعة تمثل النهاية المنطقية لوجود أصبح غير منطقي بفعل ضغوط المجتمع الرهيبة والتواصل .

السكين الكبيرة :

في مسرحية « السكين الكبيرة » يقع تشارلز كاسل فريسة لمجتمع هوليوود الرهيب والمثفل في شخصية هوف الرجل الأثافي الجنتع للماكر . وكان من السهل أن يقع كاسل تحت رحمة بسبب طيبة قلبه ، وعفة نفسه ، وكالمعادة في معظم مسرحيات أوديسس الأعمية تقوم المرأة بكل المحاولات للمكنة لإيقاظ الرجل من برائن الاستئثار والبطش الاجتماعي . في هذه للمسرحية تتناوب كل من ماريون وديسكي القيام بهذه المحاولات . ماريون زوجة تشارلز التي تمتاز بقوة الشخصية ورجاحة الصدر ، وديسكي عشيق تشارلز التي تجسد في

شخصيتها كل معاني الانطلاق والأوتة والرامة والعطاء .

وكا كان جو أسيا لمدى في « الولد النجي » نجد تشارلز كامل أسيا هوف بترقيته على عقد العمل الذي قلده إليه ولم يجد مناصا من التوقيع عليه . يقول ماريون زوجته : « إنتى أدرك تماما أنتى مجرد فأر نطاط يعمل بالزنبرك ، لكن يجب على أن أواجه الحقيقة الشائكة وهى أنتى أسير هوف الآن . وأصبح توقيعى على العقد هو فدينى » . ولكن ماريون لا تقتنع بهذا المنطق . ومع ذلك يقع تشارلز على العقد مرغا وينسف بذلك كل الجسور القائمة بينه وبين ماريون . ويتعلل تشارلز بأن الحصول على المال والثروة ضرورة ملحة في المجتمع ، وهذا ليس بخطيئة على أية حال من الأحوال . ولكن ماريون تواجهه بالحقيقة المأسوية عندما تقول له : « خطيئتك هى أنك تعيش في تناقض مع طبيعتك الطيبة التى خرجت عليها . لقد كان النقاد يسمونك فأن جويخ المسرح الأمريكى لما امتزت به من حاسة للمسيحى المؤمن . أما الآن فأنت لا شىء . . إنك بضاعة خاضعة للعرض والطلب . أصبحت شيئا خشنا لا أستطيع مجرد التعرف عليه . إنك ضعيف ومريض وبائس . لقد أسالك الإحساس بالإثم إلى كائن غريب . إنك أنت الذى اخترت الطريق السهلة للوخيصة . . فأصبحت عاطفة القلب عندك هى رغبة الملعنة . بل تحولت أنت إلى شىء مرعب بالرغم من نواياك الطيبة . ومع كل يوم يمر تسعى إلى التقليل من شأنى بصفتى امرأة تابعة لك . بصفتى مجرد سجادة تحت قدميك ، لن أرضى بذلك أبدا ، لا أستطيع ، لا أستطيع » .

أما ديكسى فهى فتاة سهلة المئال ، باعت نفسها لهوليوود حتى تهرب من أنياب الفقر والجوع . ومع ذلك فهى إنسانة طيبة وبريرة القلب ، تعرف جيدا قدر أى رجل وبالرغم من رقة حالها وحياتها التى لا حول لها ولا قوة ، فإن المسيطرين على الإنتاج السينمائى فى هوليوود يخشونها لأنها تعرف السر المحيط بمجاذلة السيارة التى كان تشارلز يقودها وهى ييجانه . ولذلك فلا بد من التخلص منها بأى ثمن حتى لا تتعرض حياة تشارلز لأى خطر محتمل فخصم هوليوود موردا ضخما من الدولارات التى تصب خطفه بصفته أحد نجومها السينمائيين اللامعين . وهكذا يعرف طوفان الفساد الجميع : زوجة تشارلز تخونه بعد أن فقدت كل معاني الحياة المحترمة ، وتوت ديكسى تحت عجلات سيارة الشرطة دفعا للظنون وتخلصا من المسؤولية . وبذلك خسرت تشارلز شخصيته وزوجته وعشيقته ولم يبق له سوى الموت الذى يستقبله بترحاب في نهاية المأساة .

فتاة الريف أو رحلة الشتاء :

في عام ١٩٥٠ كتب أوديتس مسرحية « فتاة الريف » التى قدمت في أوروبا بعنوان « رحلة الشتاء » . وهذه المسرحية تمثل تقدما وتطورا من الناحية الفنية بعد مسرحية « السكين الكبيرة » الزائخة بالنقد المرير والميلودراما القائمة . فمسرحية « فتاة الريف » تقدم شخصيات أكثر نضجا ، وحدا دراميا أكثر بلاورة ، وسوارا أكثر إقناعا . يلور مضمونها حول عودة ممثل مدمن للخمر إلى المسرح تحت ضغط زوجة شجاعة واثقة من نفسها ، ومخرج شاب معجب به . وبالرغم من أننا لا نجد جديدا في المضمون فإن المعالجة الدرامية الحية للمضمون جعلته يزخر بالحياة . أما عن النهاية التقليدية للمسرحية بقرار الزوجة الذى أكلها وهانت منه طويلا بأن تهجر المخرج الذى وقع في حبا وأن تبقى مع زوجها ، فقد بلغ أوديتس هذه النهاية بأسلوب غير تقليدى متميز بكثير من التوتر

الدرامى الذى مهد لها مضمدا على التطورات الطبيعية التى طرأت على شخصية البطلة .
ومن الواضح أن التركيز فى المسرحية على صيرفئة الريف وقوة تحملها ، يدل على أن أوديس ينظر إلى المرأة على أنها منبع الخير والحق والجمال وهى للنقد الوحيد للرجل من صراعات الحياة المادية ودواماتها كما وجدنا لورنا فى «الولد الذهبى» و«ماريون وديكسى» فى «السكن الكئيب» . يقول الناقد جون جاسنر : إن ضعف الرجل وتردده وقلقه فى مسرحيات أوديس غالبا ما يصطدم بصمود المرأة وصلابتها وإصرارها بل إنها تبدو كما لو كانت قد رحمت بنفس التوازن أو التكافؤ الذى حققه برنارد شو فى شخصية «كانديد» .

أما مسرحية « شجرة الخوخ المزدهرة » التى كتبها أوديس عام ١٩٥٤ فتؤكد مدى زيف الحكم الذى أطلق عليه بأنه يسارى ثورى ، إذ من الواضح فى هذه المسرحية أن هذا الفرد يميل إلى أخذ الإنسانية على ماهى عليه ، بعد أن بدأ نحياته بالمسرحية المتضجرة « فى انتظار ليفى » وكما يقول جاسنر إن أوديس آمن بأنه من المستحيل أن يسوغ طرق الله للإنسان أو أن يسوغ طرق الإنسان لله . لقد نظر أخيرا إلى هذه الطرق بشيء من الغموض بل من الصوفية . وللضمون نفسه ينهى على شخصية نوح القادمة من العهد القديم ، ذلك الأب الذى رعى أبنائه على التسامح . ومن خلال الأب والأبناء اتضحت رومانسية أوديس التى أكدت حقوق الفرد ضد التقاليد والأخلاقيات المترتبة . تماما مثلا فعل فى مسرحية « استيقظ وغن » التى كتبها قبل « شجرة الخوخ المزدهرة » بحوالى عشرين عاما . وهذا يلور أحد اهتمامات أوديس القديمة وأكثرها ثباتا ، وتتمثل فى عنايته الفائقة بتكامل العلاقات الرومانسية بين الشخصيات والتقبل الكامل للتمييز الفردى . وهذا ما يخرجه تماما من زمرة اليسار المفقود الذى لا يقبل أى تميز للفرد على المجتمع .

رفض أوديس أن يتخذ موقفا واضحا مع « شىء ما أو » ضده ، بل وصار إلى الإيمان بأنه ليس للفنان أن يتخذ موقفا عقائديا محمدا ، لأن فنه يجب أن يكون مع الإنسانية جمعاء ، لذلك فمسرحية « شجرة الخوخ المزدهرة » عبارة عن تمثيل شخصى لرجل حزين قانع بأن يقبل تناقضات الإنسان والعالم وجوانب قصورها . فى الفصل الأول يترك الأتقياء كى يقف الطوفان عليهم . وفى ختام المسرحية يختار نوح - بصورة مؤثرة - أن يقضى أيام شيخوخته الضعيفة فى بيت ابنه الاحتكارى الثرى لأنه سيكون أكثر راحة هناك . ويبدو أن أوديس قد تغلّى أخيرا عن نبرة الاحتجاج الصارخ ، وأصبح مستعداً لأن يقبل الإنسانية بكل تناقضاتها وصراعاتها وتفرقات ضعفها .

(١٨٨٨ - ١٩٥٣)

يعد يوجين أونيل رائد المسرح الأمريكي بصفة عامة : فهو أول من أرسى تقاليده ، وأول من كتب مسرحيات أمريكية ناضجة بمعنى الكلمة ، بل إن تاريخ المسرح الأمريكي الحقيقي يبدأ بأونيل برغم أن أول مسرحية أمريكية كتبها مؤلف أمريكي هي مسرحية «جوستافوس فاسا» لبنيامين كولمان عام ١٦٩٠ : أى أن البدايات المبكرة للمسرح الأمريكي تعود إلى أواخر القرن السابع عشر ، ولكنها كانت محاولات بدائية للغاية ، ولا تصلح لكي تكون بداية لمسرح يفرض نفسه على التراث المسرحي الطلي المؤغل في القدم منذ الإغريق . توالت بعد ذلك المحاولات البدائية : فكتب جورج فاركوهار مسرحية « الضابط المرح » التي كانت أول مسرحية تقلدها فرقة من المهترئين عام ١٧٣٢ ، وهي للمسرحية التي كانت بمثابة اختراع لحى بروودواي المسرحي الشهير في نيويورك . واستمرت المحاولات ، فكتب توماس جودفري مسرحية «لميريبارثيا» عام ١٧٦٥ وتلك شارلوت لينوكس ، ورومال تيلر ، وادوين فورست ، وروبرت كونراد ، وروبرت بيرد ، وأنا كوراموت ، وديون بوسيكولت ، وادجستين دالي ، وأوجستس توماس وغيرهم .

على الرغم من هذا العدد غير القليل لكتاب المسرح الأمريكي في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، فقد كان المسرح في نظر الكثيرين منهم مجرد حرفة وتجارة ، وأصبح الإيراد هو الهدف النهائي لكل من الكاتب والمخرج وصاحب المسرح على حد سواء . لم تقتصر الناحية التجارية على المسرحيات الراقصة والمزليات الموسيقية ، بل تعدتها إلى الميلودراما العنيفة الصائبة التي تتميز في نفس المخرج كل الأحاسيس البدائية ، ولذلك يعد القرن العشرون البداية الحقيقية للمسرح الجاد فنيا وفكريا في الولايات المتحدة الأمريكية . وكان من الطبيعي أن يكون هذا القرن إرخاصا بظهور يوجين أونيل ، لأن الكاتب المسرحي العظيم لا يأتي من فراغ ، وقد تخطت هذه الإرخاضات في المسرحيات التي تبلور قضايا المجتمع الأمريكي كما نجد في مسرحية «ليام فون مودي» والانقسام

الكبير» التي جسد فيها الانقسام بين شعري الأمة الأمريكية ، شرقا وغربا ، وضرورة إدماج هذين الشطرين في أمة متجانسة من حيث العادات والتقاليد والأفكار والأهداف .

من الإلهامات الأخرى ظهور تشارلز كين الذي كتب مسرحية «بنات الرجال» عام ١٩٠٦ واستمد مضمونها من فكرة التحكم العرق الذي نادى به الرئيس الأمريكي ثيودور روزفلت لكي يكون القيص في التزاعات التي تقع بين الهال وأصحاب العمل . وكتب أيضا جورج هـ . برودهرست مسرحية « رجل الساعة » التي كشفت فيها الستار عن الوسائل غير الشريفة التي يبعها المسؤولون في حكومات المدن المحلية . بينما عالج الكاتب الساخر لايمبلون ميتشل قضية الطلاق في المجمع الأمريكي في كوميليا بعنوان « فكرة من نيويورك » وفي عام ١٩٠٨ ظهرت مسرحية « أسهل طريق » ليوجين ولتر ، وفيها يهاجم الإباحية الأخلاقية والحركة الجنسية التي بدأت النساء الأمريكيات في ممارستها منذ مطلع القرن العشرين .

مع ازدياد عدد المسارح في أمريكا لم تتمكن المسرحية الأمريكية من سد حاجتها ، فاعتمد معظم المسرحين على المسرحيات الواردة من أوروبا ، مما ساعد على تنشيط حركة الترجمة من الفرنسية والألمانية وغيرها من اللغات الأخرى . وكان هذا بمثابة رافد جديد للمسرح الأمريكي الوليد منحه الكثير من القوة والجلبة والخصوبة . لذلك كانت التجارب الأمريكية الأصلية في بداية القرن العشرين مع التحام المسرح الأمريكي بالمسرح الأوروبي من خلال الترجمات والفرق الراقصة ، خلفية خصبة ترعرع من خلالها يوجين أونيل الذي يعد الرائد الحقيقي للمسرح الأمريكي .

بدايات أونيل :

ولد يوجين أونيل في نيويورك ابنا لممثل أمريكي معروف يدعى جيمس أونيل . وتلقى تعليمه الأولي في مدارس الروم الكاثوليك ، لكنه لم يكمل تعليمه الجامعي الذي بدأه في كل من جامعتي برنستون وهارفارد بسبب اضطراره إلى اصطحاب أبيه مع فرقة المسرحية الجواله في أنحاء الولايات المتحدة وبسبب عدم إقباله على التعليم المنتظم . لذلك عهد إليه أبوه ببعض الأدوار الصغيرة وبعض الأعمال الإدارية في فرقة فنتشرب جو المسرح منذ نعومة أظفاره وكان قد اشتغل من قبل بحاراً لمدة عام من ١٩١٠ إلى ١٩١١ . وكانت الحياة العريضة الغريبة التي عاشها أونيل هي المدرسة التي تعلم فيها الكتابة للمسرح . ولتركة يقدم لنا نلثة عنها في خطاب كتبه للناقد الأمريكي بارت كلارك . يقول أونيل عن الفترة التي عمل فيها بحاراً على سفينة كانت تعمل على خط ملاحى بين بوسطن ونيون آيرس : « في الأرجنتين اشتغلت بعدة وظائف ، منها وظيفة كاتبة في شركة وستجهواس الكهربائية ، ووظيفة أخرى في شركة لتجارة الأصواف ، ثم في وظيفة ثالث بشركة سنجر لماكينات الحياكة . وبعد ذلك عدت إلى العمل على ظهر السفن لرعاية البغال والماشية المشحونة من نيون آيرس إلى جنوب أفريقيا والعكس . ثم أتت فترة طويلة عشنا في عزلة وقرم مدقع في عاصمة الأرجنتين ، اضطرت بعدها إلى العمل كبشار عادي على باخرة بريطانية تعمل على الخط الملاحى بين نيون آيرس ونيويورك . وأخيرا شغلت وظيفة بحار ممتاز على خط بريطاني بين نيويورك وسوتهايتون ، بعدها هجرت البحر إلى فرقة أبي المسرحية لأقوم بدور في مسرحية

دوماس « الكونت دى مونت كريستو » التى كانت تقدم فى أقطاعى الغرب الأمريكى ضمن إحدى جولات الفرقة . ثم تركت فرقة أبى لكى لأعمل محرراً صحفياً . ولكن صحفى لم تعمل كل هذه الطفرات والتقلبات . فأصبحت بالسل واضطرت إلى اللجوء إلى مستشفى للأمراض الصدرية حيث انزلت عن العالم سنة أشهر أمضيتها كلها فى التفكير فى المستقبل الذى لم تكن معللة قد اتضعت بعد . فى عزلى الاضطرابية فكرت أول مرة فى الكتابة . وفى الحزيف التلى عندما كنت أتناهى الرابعة والعشرين بدأت فى كتابة أولى مسرحياتى « المنكبوت » التى تعرضت فيها لحياة مومس تعيش فى حلية أحد عشاقها .

هكذا أدرك أونيل طريقه ككاتب مسرحى . كانت الخبرات والمغامرات والتقلبات التى مر بها تمثل زادا يستطیع أن يستمد منه المادة الخام لكثير من المسرحيات . ولكى يعقل موهبته التى اكتشفها بكتابتها لمسرحية « المنكبوت » التحق بالمدرسة التجريبية التى أنشأها ج . ب . بيكر بجامعة هارفارد وعرفت باسم « مدرسة ٤٧ » ، وبعد ذلك انضم إلى فرقة « ممثل بروفستون » التى أخرجت له معظم مسرحياته الأولى القصيرة على مسرح نيويورك . وهى للمسرحيات التى لم تتل ربما أونيل نفسه عندما رسخت قدمه فى المسرح لدرجة أنه أحرق معظمها ولم يبق سوى بعض منها مثل « العطش » ، « التهوى » ، « التحفريات » ، و « الشهاب » . عندما كتب أونيل أولى مسرحياته « المنكبوت » قال إنه كتبها وأطيف أسألته الذين قرأ لهم وتأثر بهم تداعب خياله . ومن الواضح أن الكاتب المسرحى السويدى أوجست سترندبرج كان أول وأهم الأساتذة الذين أثروا على أونيل الذى يصفه بأنه الكاتب الذى يبحث فى إصرار لا يعرف الكلل عما وراء الحياة . ويشبه أونيل نفسه بسترندبرج لأنه يسير على نفس خطاه فى البحث عن معنى يؤمن به ويتبنى إليه ، وفى بحثه هذا أدرك أنه لن يؤمن إلا بالإنسانية ولن يتبنى إلا إليها . يتضح هذا التأثير فى مسرحية « قبل الإضمار » التى قلد أونيل فيها سترندبرج فى مسرحيته « الأهمى » عندما جعل منها مجرد « مونودراما » يمثلها ممثل واحد فقط من أولها إلى آخرها سواء كان يمثل نفسه أو يمثل للمتفرجين .

فى عام ١٩٢٠ ظهرت لأونيل أولى مسرحياته الطويلة والمتناضجة بعنوان « وراء الأفق » التى حققت نجاحاً باهراً وجلبت له جائزة بوليتزر . فهى مسرحية زاخرة بالتهكم اللاذع والسخرية المريرة التى تتبع من التناقض بين الشخصيتين الرئيسيتين فى المسرحية : روبرت الفتى الحنبلى الحالم الذى يعطى بأفكاره إلى آفاق البحار والمحيطات والقارات على أمل أن يجوبها فى يوم من الأيام ، وأندرو القروى البسيط القانع الطيب الثبة الذى كان يتنافس أخاه فى حب ابنة الجيران روث التى فضلت أخاه روبرت عليه فأضاعت عليه أحلامه وحيالاته المتوهجة . وبدافع من خيبة الأمل يهجر أندرو مزرعته وسقله ، ويطلق حياة الريف إلى غير رجعة لينطلق إلى البحر ويصبح فعلاً للمغامر المغوار . وعندما يعجز روبرت عن تحقيق أحلامه وأوهامه يتحول إلى شاب يائس يائس ، وتتمسك هذه الروح على زوجته التى تكشف بدورها حب أندرو الكامن فى قلبها . ويعود أندرو من رحلاته البحرية . فتكشف روث أنه نسبها تماماً بينا يصارع أندرو أخاه بحقيقته وهى أنه مجرد شاب غطبل يقضى حياته مجزأ أوهامه . ثم يغادر أندرو البيت إلى الأرجنتين حيث يحقق بعرقه ثروة ضخمة لا تليث أن تضيق فى المضاربة والمقامرة .

وتبلغ الملودر اما تمها - كمادة أونيل - عندما يصاب روبرت بالسل ، ويفقد ابنه الوحيد الذى كان بشكل أمه الوحيد على هذه الأرض . وتضيق المزرعة أيضا نتيجة الإفلاس ، بل تعرف روث لروبرت بأنها لم تحبه إطلاقا لأن آندرو كان يحل قلبها دائما وأن علاقتها كانت نتيجة لنزوة طارئة لا يمكن أن تستمر ، والدليل على ذلك أن المزرعة ضاعت لأن العلاقة بينها ماتت يوم ولدت . وعندما يلتقي آندرو بروبرت مرة أخرى ، يتهم روبرت بأنه بمزماله فى المقامرة بدلا من مساعدة أخيه وهذا يتناقض مع طيبة نيته التى عرف بها من قبل . ولكن اللوم جاء متأخرا ويموت روبرت بالسل ، ولكن الإحساس بالرضا يسرى إليه مع الموت لأنه بدأ لأول مرة رحلته التى طالما حلم بها وراء الأفق ولا يهتم إذا اختلف الأفق هذه المرة .

من الطبيعية إلى التصويرية :

وإن كان أونيل قد التزم بالواقعية الطبيعية إلى حد ما فى مسرحية « وراء الأفق » فإنه كتب فى نفس العام ١٩٢٠ مسرحية « الإمبراطور جونز » التى جنت فيها إلى الاتجاه الخيالى التصويرى الذى يتجاوز المذهب الطبيعى المحدود بالوصف الفوتوغرافى الدقيق للحلجات النفس البشرية والحفلية الاجتماعية التى تتفاعل معها . من الواضح أن أونيل تأثر هنا بتصويرية سترندبرج التى ترفض الالتزام بقيود الواقع المادى لكى تعبر عن هواجس الإنسان وآماله وآلامه وعواطفه وأوهامه . فالإمبراطور جونز ليس إمبراطورا بالمعنى التقليدى ولكنه زعيم أمريكى يدعى بروتس جونز ويعمل حالا فى القطارات ويمتدح جرائم السطو والقتل . وعندما يقع فى يد العدالة ويحكم عليه بالإعدام يتمكن من الفرار إلى جزر هاواي حيث ينضم إلى الزوجين الذين يعملون فى مزارع القصب . ولكن روح الشر الكامنة فيه تدفعه إلى التعاون مع مستعمر إنجليزى يساعده على استغلال العمال والفلاحين الزوجين بفرض الإتاوات عليهم مستغلا إيمانهم بالخزعبلات . فيوحى إليهم بأنه يملك قوة سحرية جبارة بحيث لا يمكن أن يموت إلا برصاصة فضية لا يمتلكها أحد قط .

يتحول جونز إلى إمبراطور فعلى لهؤلاء البؤساء . ويعيش فى قصر فيه كل مظاهر الجاه والسلطان ولكن عندما ينفد صبر الزوجين يرون أن الثورة هى الحل الوحيد للتخلص منه فيهربون إلى الغابات المحيطة بقصره . ويشعر جونز بالخطر المحقق به فيهرب إلى الشاطئ والرعب يأخذ منه كل مأخذ لعله يجد سفينة تنقذه من الزوجين المتريصين به للثأر . يبدو الأسلوب التصويرى عند أونيل واضحا فى تجسيده للهواجس والمخاوف التى تهش جونز من الداخل . فالمسرحية عبارة عن ثمانية مشاهد متتابعة تصور هروب جونز من الغاية بيتا الرعب يسيطر عليه تدريجياً ، فبعد أن بدأ جبارا مفترقا ، تتجاثر موجات الذعر كل أحاسيسه بالجبروت . وتحول هذه الأحاسيس إلى هواجس وأوهام زائفة بالأشباح التى تطارده وتضيق عليه الخناق . حتى نلرك فى نهاية الأمر أن الذعر قد تقضى عليه فعلا قبل أن يقضى عليه الزوجين المتمردون الذين توصلا إلى صنع رصاصة لقتله طبقا للتعميلة التى أعلنها أمامهم . يبدو أن عام ١٩٢٠ كان خصبا فى حياة أونيل لدرجة أنه كتب فيه مسرحيات « وراء الأفق » ، « الإمبراطور جونز » ، « قضية من نوع آخر » ، « التعميلة » ، « الذهب » ، « كريس كريسوفرسون » وفى المسرحيات الأخيرة يبدو أثر سترندبرج واضحا أيضا وخصوصا فى مسرحية « قضية من نوع آخر » التى تعد

دراسة تبعية للعوامل النفسية التي تحكم في السلوك الجنسي عند الإنسان . وفيها عالج أونيل ظاهرة المتطهرين
التصيين الذين يطرّفون في إيمانهم الأعلى بالطهارة والنقاء إلى أن يقفوا في نهاية الأمر في المحطّور الذي كانوا
يتجنّبونه طيلة حياتهم . لذلك فالمرسحة زاهرة بالتهكم اللاذع والسخرية المريرة من هؤلاء الذين يتبنون إلى
الندم وخيبة الأمل بسبب قفلاتهم القدرة على التقييم الموضوعي لحياتهم . تتجسد هذه المعاني في بطاقة المرسحة
إيما التي ترفض في شبابها المبكر الزواج من قبطان مجرى لأنه لم يحفظ نفسه تقيا بعيدا عن مغامرات الشباب
الجنسية . لكن الأيام لا ترحم إيما . فتمضي بسرعة ومعها شبابها وتصبح عانساً مهترّة الشخصية والكيان بحيث
تقع ضحية لأحول لما ولا قوة لشاب أفاق يدعى بيتي ، عرف باعتدائه على النساء وقتلهن . عاد من الحرب
العالمية الأولى التي شارك فيها وهو يحمل في داخله كل عوامل القسوة والعنف والوحشية . ولا تملك إيما أن
تصمد أمام هذا السيل الجارف فتترسخ تماماً لكل نزواته ، وتذوق على يديه ما كانت تحب منه قبل ثلاثين
عاماً . لكنها تلوفه الآن وهي غارقة إلى أذنيها في الحضيض ، ويعد أن هرب منها ربيع عمرها الذي لم تغدر
قيمه وقتها .

في عام ١٩٢١ ظهرت لأونيل مسرحيتان : « أنا كريسي » و « القش » وتغطي المسرحيتين مساحة من الكتابة
المأسوية يرغم اختلاف أسلوب كل منهما . فالأولى متأثرة بالطبيعة بينا الثانية رومانسية . وهذه الرومانسية ترجع
إلى أن أونيل كتب مسرحية « القش » عام ١٩١٨ في بداية حياته المسرحية ولكنه أجرى عليها بعض التعديلات
وتم عرضها عام ١٩٢١ . يستند أونيل مادة للمسرحيتين من حياته المبكرة . فنجد في « أنا كريسي » حياة البحر
المخططة بحياة الدعارة ، بينا نجد في « القش » الإصابة بمرض السل الذي كان نقطة تحول في حياة أونيل نفسه .
في « أنا كريسي » يقدم لنا أونيل بطلة أنا التي كانت ابنة لقبطان مجرى سويدي . تربت في بيئة قاسية حكمت
عليها باحتراف الدعارة وانهك كرامتها حتى قعّت على أبيها الذي تركها وهي طفلة وليدة لا تعرفه . وتحوّلت
تقمّتها على أبيها لكي تشمل العالم كله . ويحدث أن تقابل أباها بعد زمن طويل وتسافر معه فوق إحدى عابرات
المحيطات لنقل القمح ، تقع في حب بحار إيرلندي يدعى مات مما يؤدي إلى صراع مؤسف بين الأب والحبيب
حين يحاول كل منهما السيطرة عليها لتكون في حوزته .

يوقظ صراع الرجلين مكانن الكراهية عند أنا تجاه الرجال ، فتثور ضد الأب والحبيب ، ضد الأب الذي
أملها وتركها وهي طفلة مما اضطرها إلى بيع جسدها . وضد الحبيب الذي ما زال يشعر بأن المرأة من ممتلكات
الرجل . وعلى سبيل الانتقام منها وبواجهتها بالحقيقة المرة ، تعرّف لها بماضيا الأسود في احتراف الدعارة
فيستيقظ ضمير الأب على ابنته الضحية ويهرب الحبيب إلى الكأس ليهرب فيه أحرانه . لكن أنا تمد الاثنتين
بالتوبة ويبدع حياة نظيفة شرقية . ويسهر على شوقها عند عودتها من رحلاتها البحرية .

إذا كانت هذه المسرحية متأثرة بالمدرسة الطبيعية ، إلا أنه لا يمكن إغفال الجانب الرمزي والتبصيري لها .
وهو الجانب الذي يمتدح تماماً في مسرحية « القش » بسبب مضمونها الرومانسي الذي ينض على قصة غرام بين
فتى وفاة يترلان في مستشفى واحد لإصابتهما بمرض السل . يشق الفتى من مرضه ويغادر المستشفى مما يطفئ شلة
الأمل داخل الفتاة التي كانت تحيا من أجل الفتى . ويحدث في نهاية المسرحية أن يأتى الفتى لزيارتها وتكون

الطامة الكبرى عندما تأكد أنه لم يعد يحيا ، فقد كان حبه لما بسبب اشتراكها في المرض ، ولما انداح المرض تلاشى معه حبه لما . هكذا هددت آخر قشة كانت تتعلق بها وسط الأمواج . ولا غرو في هذا فقد كانت حياتها حفة من القش .

قضية الانتماء الاجتماعي :

في عام ١٩٢٢ ظهرت مسرحية « القرد الكثيف الشعر » التي جسد فيها أونيل غربة الإنسان في هذا الكون وحاجته المستمرة إلى الانتماء من خلال الصراع الدرامي الذي دار بين ميلدريد ابنة صاحب مصنع الصلب البيعاء وبانك العامل الزنجي القوي الذي ظن أن الزوج من أمثاله هم اللذين يصنعون الحضارة المعاصرة لأنهم يسهرون على صهر الصلب عصب المدينة الحديثة . ولكن كان اعتزازه الفائق بنفسه سببا في تضخم إحساسه بلماته وفقدانه العلاقة الحقيقية مع من حوله . وبالتالي فقد القدرة على الانتماء . ومع ذلك ظل يبحث عن معنى يتسم إليه وخاصة بعد أن حاول الانتقام من الجنس الأبيض كله في شخص ميلدريد التي كانت تحتقره من صميم قلبها ، فيحكم عليه بالسجن ثم ينتقل للعمل بمحديقة الحيوانات حيث يرى القرد الكثيف الشعر الذي يشعر بتوحد عجيب معه ولكنه يصده على انتباهه إلى بني جنسه اللذين يعيشون في حرية كاملة في الغابة . بينما لا يتسم بانك إلى أي شيء أو معنى وينتهي به الأمر إلى ثورة مجنونة يحاول فيها القضاء على القرد ، ولكن يحدث العكس ويلفظ بانك أنفاسه الأخيرة قائلا : « أين لي أن أذهب من هنا ؟ » .

ومن الواضح أن أونيل وصل في مسرحية « القرد الكثيف الشعر » إلى قمة المزج بين الترميزية والرمزية بحيث يتعلم الفصل بينها وبين مضمون المسرحية الذي يعالج قضية الزوج التي طرأ أملت على وجدان أونيل وفكره . ففي عام ١٩٢٤ كتب مسرحية « كل أبناء الله لهم أجنحة » التي يبلور فيها قضية الاختلاط الجنسي بين السود والببيض وما ينتج عنه من كوارث مأسوية مثلما حدث في مأساة جيم هاريس الزنجي الذي تزوج إيللا داوون الفتاة البيعاء بعد حب متبادل منذ نعومة الأظفار . لكنها عندما نشب عن الطوق يجرها الفساد وتصبح عشيقه لقاطع طريق تنجب منه ابنا غير شرعي . ولا تستقر بها الحال فيجرها قاطع الطريق لتعود إلى حبيبها القديم الزنجي جيم وتظل به حتى تشمل جلوة حبه القديم لها فيتزوجها . ثم تبدأ في إذلاله لأنه أسود . ولكنه لا ينجس لهذا الإذلال بل تدفعه إرادته إلى دراسة القانون . فتقف له إيللا بالمرصاد حتى لا يرتفع فوقها بطله وتظل في تسيطها لهنه حتى يفشل وتتهار الحياة الزوجية بالتالي . فيركبها الجنون في محاولة لقتله . ولكن المسرحية تنتهي نهاية مفتعلة إلى حد ما عندما يشمل جيم في إيللا جلوة حب الصبا القديم فتشرب إلى رشدها وتعود تلك الفتاة الطاهرة النقية التي تلوب حبا لجم الذي عاد هو الآخر يجيها من جديد كما فعل في الزمن القديم وبهذا يريد أونيل أن يقول إن الحب هو الخلاص الوحيد للبشرية ، وهي فكرة رائجة ولكنه لم يقلها بطريقة فنية مقننة .

ولعل هذه الفكرة تعود إلى ما كتبه أونيل في مذكراته بأن الخطيئة قدر مكتوب على الإنسان . ولكن باطنه يزخر بقوى المذابح للتمثلة في ضيقه الذي يلهمه دائما بسياط الندم . وهذه الخطيئة قدر نابع من داخل الإنسان وليس مفروضا عليه من الخارج . ففي عصرنا هذا لا توجد آلهة تتأمر على الإنسان الذي يقوم بنفسه بالتأمر على

ذاته . فهو دائما الضحية بين شقي الرعي : الخير والشر . ولكن يرتفع الإنسان من مستوى الضحية إلى الشهيد ، فإنه يملك الندم الذى يرفعه فوق الخطيئة ، ويملك العذاب الذى يؤدى إلى التكفير والغفران فى النهاية . على أساس هذه النظرة الأخلاقية أقام أونيل بناء مسرحيته « رغبة تحت شجرة الدردار » عام ١٩٢٤ ، وهى المسرحية التى تصوغ أسطورة فيدرا فى شكل عبرى حين يمشق شاب زوجة أبيه المعجوز التى لا تلبث أن تقع فى غرام الابن بسبب أنوثتها للتضحية . وتجنب منه طفلا تقتله يديها بخوف عشيقها من أن يتول ميراث مزرعة أبيه إلى هذا الطفل . فقد أرادت أن تثبت لمشيقتها أن حبا له أقوى من رغبتها فى امتلاك الزرة . ولكن جريمتها تكشف وتقدم إلى القضاء الذى يدينها مع عشيقها بينا يبرىء الأب المعجوز المجرم الحقيقى الذى تزوج فتاة فى سن حفيدته . فالقانون دائما هو القانون . والمجتمع - فى نظر أونيل - يعبد الحرف ولا يهتم بالجواهر وما دام الحال هكذا ، فكابوت المعجوز هو الجنى عليه والماشقان هما المجرمان بينا المعجوز كابوت هو أشد الثلاثة إمعانا فى الإجراء . فقد انساق الشابان إلى الخطيئة ولهما بعض المذرة فى ذلك لأن أحدا منها لم يحفظ قط بالسعادة . بينا عاش المعجوز حياته بالطول والعرض حتى جاوز السبعين من عمره .

فى عام ١٩٢٢ كتب أونيل مسرحية « الإله الكبير براون » وفيها يثبت مقدرة المستمرة فى التجريب والتجديد فيستخدم الأقمشة لكى يحسد مشكلة الصراع بين شخصية قلقة وبين شخصية ناجحة ذلك النجاح المادى الذى يحول صاحبه إلى صنم من الذهب ، ومع ذلك لا يستطيع أن يشتري بكنوزه قليلا من المحبة أو الحنان . ومن ثم يستمر على حده هذا العبقري الفقير الموهوب الذى تفتن به النساء بفعل مواهبه الروحية التى لا تنفد والتى ترفعه دائما إلى الرجوع بالإنسانية إلى طبيعتها الأولى النقية ، لكنه لا يدري كيف يعود إليها برغم إيمانه بها . ومن هنا كان هذا الانقسام الذى تعاني منه شخصيات المسرحية ، والذى دعا أونيل إلى استخدام الأقمشة التى تمشى مع الحالات النفسية والروحية التى تمر بها الشخصيات من وقت لآخر .

يضيئ بنا المقام للتعرض لكل مسرحيات أونيل الكثيرة ، ولكن يجدر بنا أن نذكر منها ثلاثية « الحداد يليق بالكترا » ١٩٣١ التى تعيد صياغة الأورستية للشاعر الإغريق إيسكولس أمام خلفية من الحرب الأهلية الأمريكية ، ومسرحية « أيام بلا نهاية » ١٩٣٤ التى يقوم فيها اثنان من الممثلين بتمثيل شخصية واحدة لتصوير الانقسام الذى يعترى إنسان العصر الحديث ، ومسرحية « بائع الثلج يأتى » ١٩٤٦ التى استعاد بها أونيل مجده فى أعقاب الحرب العالمية الثانية ، ومسرحية « القمر لابن السفاح » ١٩٥٢ ، ومسرحية « رحلة يوم طويل فى جنح الليل » التى عرضت بعد موته فى عام ١٩٥٦ واستمد مضمونها من حياته العائلية .

كانت غزارة إنتاج أونيل سببا فى حيرة النقاد واختلافهم فى حكمهم عليه . يقول إيريك بتلى إنه ينجح فى استخدام الواقعية والميلودراما بينا فشل فى بلوغ روح الأنساة . ويعتقد جون جاسنر أن أونيل ينجح فى بلوغ هذه الروح فى « الحداد يليق بالكترا » أما مارتن لام فيعترف بمكانة أونيل فى المسرح العالمى المعاصر برغم هفواته المتعددة ، بينا يوضح أوردائيس نيكول أنه لا جدال فى الإنجازات التى أضافها أونيل إلى التراث الأمريكى وإن كان لا يرق إلى مستوى الفن الرفيع الخالد . كل هذه الأقوال تدل على أن النقاد لم يستطيعوا تجاهل المكانة الفخمة التى حازها أونيل فى التراث المسرحى العالمى .

كونراد أيكن شاعر وروائي وكاتب قصة قصيرة ومن رواد مدرسة النقد الجديد التي ازدهرت منذ مطلع القرن الحالي . استفاد من مناهج علم النفس والتحليل النفسي ، ليس في دراسة نفسية الأديب وأهماته الذاتية ، ولكن في تتبع مراحل التجربة النفسية التي تسرى في وجدان المتنوع بفعل تأثيره بالانفعالات الجالية التي يحركها العمل الأدبي . كان أيكن بارعاً في استخدام الصور الشعرية وتوظيف الإيقاعات الموسيقية للتحكم في نوعية مثل هذه الانفعالات الجالية . لذلك لم يكن هناك انفصام بين أعماله الشعرية وآرائه النقدية مما جعله من أوائل الشعراء النقاد الذين شكلوا اللوق الأدبي في أمريكا وإنجلترا وخاصة بين صفوف المثقفين . لكنه لم يكتب شعبية كبيرة بين القراء العاديين بسبب قصائده الطويلة التي يتبنى بعضها إلى أساليب العصر الاليزابيثي . وكان من آراء أيكن أنه لا يوجد شكل فني قديم أو معاصر ، ولكن هناك شكل له وظيفة وآخر عبارة عن مجرد حيلة زخرفية لا تملك أية وظيفة درامية . من هنا تراوحت الأشكال الفنية التي استخدمها أيكن بين القديم التقليدي والحديث التجريبي .

ولد كونراد أيكن في مدينة سافانا بولاية جورجيا . وظهرت عليه موهبة الشعر منذ سن التاسعة عندما كتب أول قصيدة له . لكنه صدم في طفولته بمحادثة لا يمكن أن ينساها عندما قتل أبوه أمه ثم انتحر . فأرسل العبي لكي يعيش مع أقارب له في نيويورك بولاية ماساتشوستس . وفي سن الثالثة عشرة بدأ في حفظ أشعار إدجار آلان بو عن ظهر قلب ، وقد تأثرت أشعار أيكن فيها بعد بأوزان «يو» وإيقاعاته . وتلقى تعليمه مابين كونكورد وهارفارد . وفي عام ١٩١١ أصبح من طلبة ذلك الفصل الدراسي الشهير في جامعة هارفارد والذي ضم ت . س . إليوت ، ولترليان ، وروبرت بنشلي ، وفان ويك بروكس . بدأ أيكن ينشر أعماله عام ١٩١٤ وكانت موجة المدرسة الرمزية الفرنسية والتصويرية الإيمانية في أمريكا وإنجلترا قد بلغت أعلى مدى لها في ذلك

الوقت ، وأثرت على أيكن بصفة خاصة . منذ تلك الفترة بدأ أيكن في كتابة شعر يقترب كثيراً من الموسيقى ، بمعنى أن عناصر الإيقاع والوزن والبحر تأتي في الأهمية قبل اللغتي التي توحى بها الأنماط أو الأبيات . كان أيكن ابن عصره بمعنى الكلمة عندما تشرب كل الاكتشافات والابتكارات المعاصرة واستوعبها على سبيل إثراء تجربته الشعرية . من هنا كانت تأثرات فرويد ، وهافيلوك إليس ، ووليام جيمس ، وهنري برجسون على مضمونه الفكري وعلى شخصياته التي وودت في روايته «الرحلة البحرية الزرقاء» ١٩٢٧ التي يصف فيها الأحداث والمواقف من خلال رحلة عبر الأطلنطي ، والتي يستخدم فيها تيار الشعور واللاشعور عند شخصياته بلغة مكثفة زائخرة بالصور والدلالات . يتبع أيكن نفس المنهج في رواية «الدائرة الكبيرة» التي أصلها عام ١٩٣٣ . ولم يترك أيكن لنفسه العنان لكي يتفاد وراء شطحات الشخصيات ، بل كان وعيه الفني الحاد بالمرصاد لكل خروج عن حدود الشكل الفني . نلاحظ هذا الوعي حتى عندما كتب سيرته الذاتية عام ١٩٥٢ . فقد كتبها في قالب روائي صادم ودقيق اقرب فيه من مجال المقال الشعري الذي يمزج الفكر بالفن ، والفنان بعمله الفني . في هذه الرواية الذاتية التي أطلق عليها اسم «يوشانت» يمزج أيكن الحقيقة بلخيال بحيث تبدو الحقيقة خيلاً ، والخيال حقيقة . استعار عنوانها من جزيرة مواجهة لاسل بريتاني ، وهي جزيرة مليئة بالصخور والتدوئات وكانت سبباً في فرق الأديب الفرنسي شاتوبريان عندما اصططمت بها سفينة في أثناء عودته من رحلته إلى أمريكا . ويبدو أن السفينة - في نظر أيكن - ترمز إلى المخاطر التي تحيط بحياة الإنسان من كل جانب . في الرواية يعاشر الراوي ثلاث زوجات في وقت واحد بالإضافة إلى غرامياته مع نساء أخريات . وهذه الشخصيات كلها رموز مثلاً نجد في التلميحات المستمرة إلى الأطفال الثلاثة الذين كانوا ثمرة الزواج الأول فقط . ويقصد أيكن بهذا مدرسة الشعر الجديد التي قلعت جون جولد فليشر ، وهارولد مونرو ، وإزرا باوند وغيرهم . ولا يخلو الأمر من تلميحات زائخرة بالحلب والدعابة الساخرة إلى ت . س . إليوت زميله في هارفارد . أما التسلسل الزمني في رواية «يوشانت» فليس له أي وجود على الإطلاق ، والحقيقة الوصفية ليست سوى حلم يقطعه ، بينا المنولوج يتدفق بطريقة تلقائية مقصودة لدرجة أن بعض النقاد قارنوها بتداعى المخاطر والذكريات التي تساب من العقل اللاواعي للمريض الممدد على (مرتبة) الحلال النضائي .

أما في الشعر فمن الممكن عقد مقارنات كثيرة بين أيكن وإدجار آلان بو . فقد وجد أيكن في شعره تجسيداً رائعاً لكل ما ينتاب النفس البشرية من هواجس وأحلام وغواطر وشطحات وآلام . . إلخ ولذلك كان شعر بو بمثابة رحلة لاكتشاف الذات . وهي المحاولة التي يقوم بها أي شعر تاضع فكراً وفناً . ولذلك حرص أيكن في شعره على توظيف كل معرفته بالنفس البشرية ، وشمحن قصائده بالفكر والجنس والخوف والتزدد والقلق والإقدام والتورع مما جعلها متنوعة في أبياتها وفي شكلها العام . وأثبت قدرته على كتابة القصيدة الغنائية بنفس الوضوح التقليدي والتحديد الكلاسيكي الذي عرفت به قصائد الشعر القديم كما نجد في قصيدة «الموسيقى التي صممتها» . وأثبت قدرته أيضاً على كتابة القصيدة الطليعية الزائخرة بالرموز الغامضة والأشكال التجريبية التي تخرج على التقاليد السابقة . وقد تسبب هذا التنوع ، وهذه الخصوبة في حيرة النقاد في أمره لدرجة أن وصفه الناقد «هيوستن ييترسون» بأنه رومانسي بدون الأمل التقليدي في بلوغ الجنة الموعودة ، وواقعي يمد جلوره في

التأملات السيكولوجية المحلقة في الخيال .

في قصيدة «الصبي» ١٩٤٧ يثبت أيكن أنه لا فرق بين الحقيقة والخيال في الشعر عندما يستغل أسطورة الشاب المتوغل الذي يحمل تحت إبطه كتاباً ، والذي ظهر فقط لكي يجي المهاجرين الأتراك الذين أتوا للاستقرار في بوسطن ثم اختفى بعد ذلك . هذا الشاب الذي يسمونه وليام بلاكستون استخدمه أيكن لكي يجسد روح الحرية والانطلاق التي ميزت الحياة الأمريكية منذ بدايتها على وجه تلك القارة النائية . وبما يثبت أنه لا فرق بين الحقيقة والخيال أن شخصية ذلك الشاب أسطورية خيالية محضة ومع ذلك تجسد روح الشخصية الأمريكية التي أقامت تلك الأمة القوية التي يحس بوجودها كل إنسان في عالم اليوم . وقد جسد أيكن هذا المضمون من خلال تسع قصائد متتالية في تدفق هادئ وسلاسة رزية تمشي مع جولات وليام بلاكستون التي يحكي فيها عن الأبطال والرواد ، لا فرق بين الأسطوري والحقيقي فيهم . وقد ذكر أيكن في رواية « يوشانت » كيف عثر على الشبح السحري لبلاكستون في كتاب جاستون ويتزور « التاريخ التلوكاري لبوسطن » ١٨٨١ . لم يقتصر تأثير أيكن على الرمزيين الفرنسيين ، أو التصويريين الأمريكيين ، أو آلان بو ولكنه امتد لبشمل كيتس وبراوننج وإدجارلي ماسترز . لكن استيعابه لتراث هؤلاء الشعراء جنبه الوقوع في محطور التقليد والتكرار . فقد استمد منهم خصوصية مكتبته من توسيع رقعة تقاليد الشعر الأمريكي ، وجعلت شعره يقابل بالاحترام والتقدير بحيث حصل على جائزة بوليتزر ، وجائزة الكتاب القومي . كما اشتغل مستشاراً لشئون الشعر في مكتبة الكونغرس من عام ١٩٥٠ إلى ١٩٥٢ . وفي عام ١٩٥٤ حصل على جائزة بولنجن وهي أعلى جائزة أمريكية تمنح في الشعر . وعلى الرغم من ممارسة أيكن لكتابة الرواية والقصة القصيرة مثل « الجليد الساكن » و « الجليد الحقي » إلا أن تاريخ الأدب الأمريكي سيذكره كشاعر أساساً لأنه آمن بأن الشعر روح تسرى في كل الآداب والفنون . كان شاعراً في كتابته للرواية والقصة القصيرة ، ولذلك امتازت أعماله كلها بالخصوصية والكثافة والتركيز والإيقاع الموحى بكثير من الدلالات والمعاني ، ورسخت مكانته كأحد رواد الشعر الجديد سواء على مستوى الشعر في أمريكا أو في أوروبا .

(١٩١٤ -)

رالف إليسون روائي وكاتب قصة قصيرة بنى شهرته على رواية واحدة فقط هي «الرجل الخفي» ١٩٥٢ التي تتخذ مضمونها من مجتمع الزنوج في الولايات المتحدة . ونحن لا نحب عندما يشتهر روائي بفضل عمل واحد له بينما يظل آخر في الظل برغم الأعمال الكثيرة التي أنتجها . ففي مجال الأدب والفن يقاس الإنتاج بالكيف وليس بالكم . وشهد تاريخ الأدب العالمي أدياء وصلوا إلى مقدمة الصفوف ، ودخلوا من باب الخالدين بسبب عمل واحد لهم . وعلى الرغم من أن قضية الزنوج من أهم القضايا التي تؤثر في حركة المجتمع الأمريكي ، إلا أن إليسون لم يحاول الالتزام بها على المستوى الاجتماعي الراهن ، بل اتخذ منها مجرد خلفية روائية تجسد رحلة بطله في البحث عن ذاته . والأدب العظيم كان دائماً بمثابة الضوء الهادي للإنسان في هذه الرحلة الأزلية الأبدية . وعندما يرتبط الأدب بهذه القضية الخالدة فإنه يخرج عن حدود الزمان والمكان ويطل على البشرية في أحلد خصائصها . وهذا ما فعله رالف إليسون في رواية «الرجل الخفي» .

ولد رالف إليسون في مدينة أوكلاهوما بولاية أوكلاهوما . تلقى تعليمه في معهد تاسكيجي . بدأ حياته الأدبية بنشر عدة قصص قصيرة ومقالات متنوعة في الصحف والمجلات . أما حياته العملية فقد بدأت بالعمل محاضراً في جامعات نيويورك وكولومبيا وفيلسك وبارد . ولكنه لم يحصل على الشهرة إلا بنشره رواية «الرجل الخفي» عام ١٩٥٢ التي كانت الرواية الأولى له بعد مجموعاته للقصة القصيرة . أحدثت ضجة كبيرة سواء بين النقاد أو القراء ، واستقبلت بالإعجاب والتقدير . فقد دار مضمونها حول موقف الإنسان من المجتمع وكيف يتطور من الحلاس الشاب المنطلق إلى الرفض الكامل لكل مظاهره . ويتعلم بطل الرواية في رحلة بحثه عن ذاته أن عليه أن يتصارع مع الزنوج كما يتصارع مع البيض تماماً لأن كل الأطراف المنية تبلور حركة المجتمع المريض ولا يوجد طرف أفضل من الآخر مها ادعى أحدهما أن له من الحقوق والامتيازات ما يتفق به على الآخر .

ولقد أطلق إيليسون عنوان « الرجل الحق » على بطله الزنجي لأن صراعه في المجتمع انتهى بفقدانه هويته التي يتسم بها . فقد أصبحت قضية الانتماء إلى المجتمع المعاصر قضية معقدة وذات أبعاد متعددة بعد أن كان الانتماء هو الوضع الطبيعي للإنسان في عصر ما قبل الحرب العالمية الأولى . لذلك يقارن التقاد بين بطل إيليسون وبطل دوستوفسكي في روايته « مذكرات من تحت الأرض » فكل من البطلين ينظر إلى المجتمع من منطقة خارجة عنه على الرغم من رغبته الأكيدة في الانتماء إليه والاندماج معه . أصبح نسج المجتمع لا يحتمل وجود أي ضوء يحاول أن ينظر إليه نظرة موضوعية فاحصة تعريه على حقيقته التي يحاول الهروب منها باستمرار .

تبدأ صراعات البطل الذي لا اسم له مع المجتمع وكله فقة في صديق اللواط التي تحرك الآخرين تجاهه . وهي ثقة لا تنبع من خبرته بالمجتمع الذي لم يعرفه بعد بقدر ما تصدر عن طبيعته الإنسانية النقية التي تعتقد أن النقاء هو خاصية كل البشر . ولكن يبدأ المجتمع في الكشف عن حقيقته كلما احتك به البطل . فقد طرد من كلية الزوج في الجنوب بسبب مناقشته الصريحة مع أحد مؤسسيها حول حقيقة الحياة الرهيبة التي يبناها الزوج الجنوبيون والتي لا تصل إلى أدنى مستوى لحقوق الإنسان . وفي مدينة نيويورك يلمع البطل كأحد القادة السود الذين يثيرون الجماهير عند تطبيق قوانين نزع الملكية على بعض المواطنين وخاصة الزوج منهم .

ويحدث أن يجد الشيوعيون في البطل ضالهم المنشودة لتحقيق أغراضهم فينضم إليهم بفعل بريق الشعارات الثورية والأفكار التقدمية التي تحمض على المساواة بين جميع البشر بصرف النظر عن فروق اللون أو الجنس أو العقيدة . ولكنه مرعاً ما يكشف أن الشيوعيين يستغلونه لتحقيق أهدافهم الحزبية الضيقة لأنهم يتخذون منه مجرد رمز للثورة السوداء وليس كشخص في حد ذاته له حقوق وعليه واجبات . ولذلك فهو رجل خفي بالنسبة لهم أيضاً لأنهم لا يرونه ولا يشعرون بوجوده المادي الملموس . فلقد أصبح الإنسان في نظر المجتمع المعاصر مجرد وسيلة إلى غاية لا تمت إليه بصلة وتحول المجتمع إلى كيان ساحق لكل من يحاول أن يعترض طريقه . وهذا ينطبق على مجتمع السود كما ينطبق على مجتمع البيض تماماً . فن خلال مشاهدة يشارك فيها البطل في حى هارلم يدرك أن عليه أن يتصارع مع مجتمع السود نفس صراعه مع مجتمع البيض الذين لا يرونه أساساً .

وقد أثبت إيليسون براعته في السرد الروائي الزاخر بالدلالات والرموز الموحية . فهو ينوع في وسائله الدرامية طبقاً للموقف الراهن كما نجد في مشاهدة هارلم على سبيل المثال . يبالغ إيليسون هذه المظاهرة العنيفة بأسلوب سيربالي يبتعد كثيراً عن حدود الوصف الواقعي التقليدي . من هنا كان الصديق الفنى الذي تتميز به الرواية على الرغم من النموض والإطباب في بعض أجزائها . تكن قوتها الدرامية في أن إيليسون لا يتدخل إطلاقاً للعبير عن آرائه الشخصية في القضايا الاجتماعية المطروحة بل يكتفى فقط بتسجيل ما يحدث على المستوى الفنى الدرامى وليس على المستوى الاجتماعى الواقعى . ولذلك تنتهى الرواية إلى النتيجة الحتمية المزعمة التي يكشف فيها البطل أنه يتحدث عن الآخرين كما يتحدث عن نفسه تماماً ، فهو ليس بالرجل الحق الوحيد . فالقضية هي قضية الإنسان في المجتمع بصفة عامة ، وليست قضية الزنجي الأسود في المجتمع الأمريكي بصفة

خاصة ، فما يحدث في الولايات المتحدة يمكن أن يحدث في أى مكان آخر وعلى مستوى مختلف . كان اهتمام إيليسون منصباً بالدرجة الأولى على الإنسان وذلك على النقيض من الروائيين الاجتماعيين الواقعيين الذين يتخذون من الشخصيات في رواياتهم مجرد ملامح لتجسيد حركة المجتمع المعاصر ، وهى حركة تختلف باختلاف الزمان والمكان ، أما الإنسان فهو المحور الثابت أو مركز الدائرة لأى مجتمع .

(١٨٠٣ - ١٨٨٢)

لا يعد رالف والدو إيمرسون من زمرة أعلام الأدب الأمريكي ورواده ، ولكن فلسفته التي أثرت على المثقفين والمفكرين الأمريكيين في عصره والأجيال التي تلت ، شكلت كثيراً من مضامين وأشكال الأعمال القصصية والشعرية والمسرحية التي كانت بمثابة القاعدة الأساسية التي نهض عليها تراث الأدب الأمريكي . لذلك فنحن لا نهم كثيراً بأشعار إيمرسون من الناحية الفنية ، بقدر ما نركز على المضمون الفلسفي الذي احتوته ، والذي امتد إلى كثير من إنتاج أمريكا الأدبي . لقد كان إيمرسون مفكراً وفيلسوفاً أكثر منه شاعراً أو فناناً . ومع ذلك يمتد ظله على الأدب الأمريكي أكثر من بعض الأدباء الرواد الذين كرسوا حياتهم للأدب فقط . فقد كان يؤمن بأن الطبيعة - سواء البشرية أو الكونية - هي رمز الروح وتجسيدها الملموس . ولذلك كانت المشكلة الفلسفية الأساسية التي دكر عليها الفلاسفة على مر العصور تتمثل في العلاقة بين الروح والمادة . ومن الصعب على الإنسان أن يدرك كنه هذه العلاقة من خلال عقله التجريبي البحت ، بل عليه أن يستعين بما منحه الله من قوة على التأمل والتصور والتخيل والحدس والتجلى . فهذه هي الوسائل الوحيدة التي تمكن الإنسان من بلوغ جوهر الأشياء . من هنا كانت الصوفية المثالية الرومانسية التي عرفت بها فلمفة إيمرسون والتي وضعها في كتابه « الطبيعة » عام ١٨٣٦ . يؤمن إيمرسون بأن الجمال موجود في كل الوجود وتتمثل خصائصه في التناغم والتوافق والكمال والاتحاد والروحانية . والفن الناضج هو تجسيد حي لهذا الجمال ، أما تطور الحياة فيعتمد أساساً على الدور الذي يلعبه القادة والرواد في تاريخ أممهم . وكلما ارتبط هذا الدور بإدراك عميق لطبيعة الإنسان والأشياء ، كان فعالاً ومؤثراً وتاريخياً .

ولد إيمرسون في مدينة بوسطن لراعي إحدى الكنائس هناك . وبعد أن درس الشرع في كلية هارفارد تخرج في سن الثامنة عشرة لكي يقوم بالتدريس في المدارس الثانوية . لكنه لم يحصل مهنة التدريس أكثر من ثلاث

سنوات اتجه بعدها لإعداد نفسه للانضمام إلى سلك الكهنوت . ومارس الوعظ بالفعل في إحدى كنائس بوسطن لعدة سنوات انسحب بعدها من الكنييسة للتصادم الذي حدث بينه وبين زعائها حول تفسير بعض القضايا الدينية . وابتداء من عام ١٨٣٤ استقر في مدينة كونكورد حيث ترعرع جماعة المثقفين والمفكرين والكتاب الذين اشتهروا في ذلك العصر ، وانحلتوا من هذه المدينة مقرا لهم من أمثال برونسون ألكوت ، وثورو ، ومارجريت فولر ، وجون فيري ، ونشائيل هووون . ولدة ستين رأس إيمرسون تحرير المجلة الفصلية : «الدليل» والتي لم تعمر طويلاً . وكانت تركز على قضايا الأدب والفلسفة والعقيدة .

لم يقتصر نشاط إيمرسون على الكتابة بل برع أيضاً في المحاضرة والمحطبة ، ونجح في إيجاد جمهور عريض من السامعين والمعجبين اعتاداً على فصاحته البيانية ، وفكره الواضح ، وتفاؤله الذي يضيئ مسحة من الحيوية والانطلاق على كل القضايا الوطنية والقومية التي جعل منها موضوعاً لمحاضراته . لم يكن يتكلم ويحلم من وحى الساعة بقدر ما ربط بين نظراته الفلسفية المحددة والأحداث الجارية بحيث يضمنها في إطارها الفكري الصحيح ولا ينحرف معها في تيار الحماسة الجوفاء . وكان إيمرسون قد تزعم الفلسفة الترانسندنتالية التي ترى العالم الخارجي أو الظاهري على أنه رمز مجسد للحياة الداخلية التي لا ندرکہا بعقلنا أو حواسنا . وآمن إيمرسون إيماناً مطلقاً بالحربة الشخصية وإمكانية الإنسان اللاتناهية في الاعتماد على نفسه . ولا شك أن هذه الخصائص قد برزت بوضوح في الشخصية الأمريكية وانمكست بالتالي على معظم الأعمال الأدبية وخاصة على الشخصيات التي قابلناها في القصص والمسرحيات والروايات التي كتبها أعلام الأدب الأمريكي .

من السهل تحليل فلسفة إيمرسون من خلال سلسلة المقالات التي كتبها وجمعت في مجلدات . كان المجلد الأول بعنوان «الطبيعة» ثم توالى السلسلة فظهر الجزء الأول عام ١٨٤١ . كما وضحت فلسفته أيضاً في أشعاره مثل «ترنيمة كونكورد» أو «ترنيمة الوفاق» و «وداعاً» و «فلنمنح كل شيء للحب» . يرى إيمرسون الله في كل الوجود ، بل إن الذات العليا لا تفصل في نظره عن الذات الإنسانية . وعلى الإنسان أن يعرف ذاته أولاً ، ومن خلال هذه المعرفة سيصل إلى إدراك الكون كله . ولذلك كانت البطولة معقودة للإنسان في كل العصور وعلى كل المستويات . فالبطولة هي صفة ملازمة للإنسانية وليست بالضرورة بطولة زعماء التاريخ المشهورين من أمثال نابليون . فليس نابليون سوى التجسيد الحلي للبطولة والعبقرية التي يمتلكها أي إنسان . ولعل الفرق بينه وبين أي إنسان آخر أنه اكتشفها في داخله ثم استخدمها مع من حوله ، ولذلك فإن نابليون إنسان عادي بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى ، بل إن الإنسان غير العادي أو غير الطبيعي هو الذي يهمل أو يكبت مخايل البطولة والعبقرية داخله مما يجعل إنسانيته ناقصة ومبتورة .

من الواضح أن إيمرسون تأثر إلى حد كبير بالنظرية التي وضعها توماس كارليل في كتابه «الأبطال والبطولة» وكان قد زار إنجلترا ثلاث مرات بدأت في عام ١٨٣٣ وهناك تولدت صداقة العمر بينه وبين كارليل . وعندما عاد من زيارته الثانية ألقى سلسلة من المحاضرات في بوسطن عام ١٨٤٨ نشرت في كتاب بعد ذلك بسبع سنوات بعنوان «ملاحم إنجليزية» ، أبرز فيها نظراته في الحياة الإنجليزية ، والانجهايات الإنجيلية التي تأثر بها من اتصاله بالفكر الإنجليزي . كما قابل أيضاً الشاعر الإنجليزي وولتر سافدج لاندنر في فلورنسا ولكنه لم يعجب بشخصيته

الاستعراضية التي تميل إلى المظاهر الاجتماعية المصطنعة وذلك على النقيض من أشعاره الأصيلة التي عرف بها .
فقد كان إيرسون باحثاً عن الأصالة في كل مظاهرها ، وأعظم مظاهر هذه الأصالة تتجلى في وحدة الوجود
الخالية من كل اهتمام أو تصنع .

التأثيرات الأوروبية :

لم يفت إيرسون أن يقوم بالحج المعتاد إلى أوروبا ، وهو الحج الذي قام به معظم مفكرى عصره وكتابه .
ومن الطبعي أن يتأثر إيرسون بمشاهداته وخبراته هناك . في عام ١٨٣٣ ذهب إلى باريس في أثناء رحلته
الأوروبية الأولى وزار حديقة النباتات وهناك أدرك الصلة العضوية بين مملكة النبات ومملكة الحيوان التي يتزعمها
الإنسان . وأكدت هذه الزيارة وحدة الوجود في ذهنه . فالكون يسير طبقاً لنظام دقيق لا يعرف سوى التناغم
والتوافق والاتحاد ، وعلى الإنسان أن يعيش حياته على غرار ه حتى يتغذى الصراعات التي لا طائل منها . وعندما
عاد إلى إنجلترا من باريس قام بزيارة للشاعر الرومانسي الكبير كولريدج ، ولكن الزيارة لم تترك انطباعاً مريحاً
عند إيرسون لأن كولريدج لم يترك له فرصة النقاش المادي بل انهال عليه بمحاضرة ساخنة تحمل تلميحات غير
مفهومة . ولذلك قال إيرسون إنه كان يفضل العيش ساعات متصلة مع كتب كولريدج عن قضاء ساعة واحدة
معه شخصياً . فقد ساعدت دراسات كولريدج إيرسون على أن يكون لنفسه المنهج النقدي الخاص به . وأن يجد
أرضية مشتركة تجمع بين الأفلاطونية والنتراسيدنتالية وخاصة أن الفيلسوفين تسميان إلى المذهب المثل .
لكن التأثير الأكبر على إيرسون كان لكارليل . وقد عمل كل منهما على إشهار الآخر في بلده . وكانا يشتركان
في دقة الملاحظة والتنبؤ بالمستقبل بناء على تحليل الواقع المعاصر . وقد أثار الاثنان مفكرى العصر التقليديين
ضدما عندما حاجبا بلا هوادة كل المظاهر المادية التي سيطرت على المجتمع . وكانت الصداقة بين إيرسون
وكارليل أصيلة وناضجة بحيث سمحت بوجود الخلافات الفكرية بينهما ، وهي الخلافات التي كانت تكشف
بمرور الوقت . وكان إيرسون مبالاً إلى الهدوء والرفقة والتفائل ، مهتماً بالحاضر والمستقبل ومناصباً لمبادئ
الديمقراطية ، ومناهضاً لكل مبدأ من شأنه أن يضع الإنسان في موقع العبودية . أما كارليل فكان عنيفاً قاسياً
متشائماً ، يهتم بتحليل الماضي وملابساته ، ويؤمن أن طبيعة المجتمع الإنساني تختم وجود السيد والمسود . وبالرغم
من هذه الاختلافات الفكرية فإنها كانت صداقة مثمرة على كل المستويات .

وكان فكر إيرسون ثوريا بالنسبة لعصره ، ولم يكتسب أية شعبية حتى عام ١٨٦٠ . بل إن أشهر كتبه
« الطبيعة » الذي طبع عام ١٨٣٦ ظل بروج لبيعه مدة تزيد عن عشر سنوات . فقد تحدى إيرسون الفكر
الملتزم المألوف الذي ساد نيوإنجلاند ، وكان هذا التحدى قد برز من قبل عام ١٨٣٢ عندما استقال من عمله
الكهنوتي بالكنيسة لأن الإيمان في نظره لم يكن مجرد طقوس بل حدهه بقوله : « الإيمان هو أن تحب وأن تخدم
الآخرين ، وأن تتحلل بالوداعة والتواضع ، وكانت رغبتي دائماً أن أعمل كل ما يفتق تماماً مع نداء قلبي من
الداخل ، ولكن الكهنوت بقيوده الصارمة كان يمنعني من تلبية نداء الطبيعة » . أدى هذا يا إيرسون إلى الإيمان
بأن الإنسان الحقيقي هو الإنسان للنسق الذي لا يتنمى إلا إلى نفسه ، بل إن التاريخ لم يغير مجراه إلا بفعل هؤلاء

المنشقين . ومن هنا كانت الثورة التي قابلها إيرسون لأن المجتمع التقليدي شعر بأنه منشق جديد يهدد تقاليده الراسخة وأفكاره الأثيرة . ولكن مرور الوقت بدأ إيرسون في اكتساب شعبية تدريجية جعلت منه أحد رواد الفكر الأمريكي .

وعلى الرغم من مثالية إيرسون ورومانسيته ، لم يكن بوهيميا حلاً . بل كان منظماً في حياته وكتاباته . وشهدت الفترة ١٨٣٦ - ١٨٦٠ أخصب سنوات حياته . كتب فيها مقالاته الشهيرة : الجزء الأول ١٨٤١ ، والثاني ١٨٤٤ ، ثم نشر مجلد أشعاره عام ١٨٤٧ ، وكتاب «المثلون النيايون» ١٨٥٠ ، و«ملاحم إنجليزية» ١٨٥٦ و «سلوك الحياة» ١٨٦٠ . أما أشهر حديثين له فقد عرف الأول منها باسم «الدارس الأمريكي» ١٨٣٧ ، وهو الحديث الذي قال عنه الكتاب إنه «إعلان الاستقلال الفكري» ثم «حديث مدرسة اللاهوت» ١٨٣٨ الذي أثار إعصاراً فكرياً في بوسطن بسبب تحديه السافر للفكر الأرثوذكسي السائد .

فلسفته الصوفية المثالية :

وإذا كان إيرسون قد آمن بالقدرة العقلية للإنسان ، إلا أنه رأى أنها ناقصة ومبتورة بدون قدرته على الحدس . فالحدس هو الطريق الوحيد المؤدى إلى جوهر الحقيقة ، أما العقل فلا يرى إلا جانباً منها . ولعل هذا الجانب الصوفي في فلسفته يعود إلى تأثيره بالفيلسوف بلوتيناس أكثر من تأثيره بأفلاطون . فقد استمد منه نظريته التي تنادى بأن الحياة كلها عبارة عن نوع معين من الرؤية الروحية . والحياة الحقيقية تمثل في الاتصال المستمر بالذات العليا . بينما يشكل التأمل المادى المتأني البعيد عن ضوضاء البشر الأداة الأساسية للوصول إلى جوهر المعرفة التي لا تبلى . وقد وضع تأثير بلوتيناس جلياً في مقالة إيرسون «الذات العليا» وفي كتابه التاميز «سلوك الحياة» . لا يعنى هذا أن إيرسون كان انطوائياً وانزالياً بسبب تأمله في القوانين الأخلاقية المجردة التي تحكم هذا الكون . فلم يكن تأمله بعيداً عن الممارسات اليومية للبشر في حياتهم العملية . كان ينظر إلى الدين على أنه جزء من هذه الممارسة التي تمكنتنا من سماع الصوت التابع من داخلنا والذي يحدد لنا الطريق نحو الحق والخير والجمال . وعلى الرغم من رفضه الانقواء في سلك الكهنوت ، إلا أنه ظل يؤكد حرصه على الاستماع إلى صوت المسيح داخله .

تشكلت فلسفته الصوفية المثالية الرومانسية فيما عرفه الأمريكيون بالفلسفة الترانسندنالية التي تميزت بخصائص ثلاث : الخاصة الأولى تؤكد أن الروح هي نعمة إلهية ويملكها جميع البشر دون أية تفرقة . فالجميع يتساوون في نفس الغرائز والرغبات الدنيوية ، ومع ذلك توجد شعلة من الخلود داخلهم كلهم . والإنسان يمتلك في داخله كل الوسائل المؤدية إلى المعرفة الكاملة إذا عرف كيف يستغلها . أما الخاصية الثانية فتنادى بأن الطبيعة هي الجانب الآخر من خلق الله الذي يساعدنا على إدراك عظمته اللانهائية من خلال مظاهرها المادية التي تدركها حواسنا بسهولة . وكل قانون من قوانين الطبيعة له نظيره في عالم الفكر والروح لأن التوازن تام بين قوانين الطبيعة وقوانين الفكر . فليس هناك انفصال بين العناصر المادية والعناصر الروحية والمعنوية ، بل إن الإنسان يدرك جيداً الروحانيات من خلال الماديات . أما الخاصية الثالثة فوضح أن الله هو الذات العليا بينا الإنسان هو

الذات الدنيا ، ولكن الطريق بينها مفتوح ومهد وخال تماماً من العقبات . وأى إنسان يستطيع الاتصال بالله في أى وقت وأى مكان إذا أراد ، وعلى الإنسان دائماً أن يثبت إرادته في هذا المجال حتى يستحق الحياة التى وهبها الله له . فهو جزء من الله منذ تلك اللحظة التى دبت فيها الروح في جسده .

وبالنسبة للجانب الأدبي لكتابات إيرسون ، فقد كانت الجملة هى الوحدة الأساسية للفكرة وليست الفقرة بأكملها . فالجمل عندة تحمل ما يشبه الأمثال والحكم ذات المعنى المحدد والمركز ، ومن الصعب العثور على تسلسل منطقي للفكرة الواحدة من جملة إلى أخرى . فلم يتم إيرسون كثيراً بالتنظيم المنطقي لأفكاره ، بل كان يضعها على الورق متى خطرت بباله ، كما لو كان يطبق اتجاهه الصوفي العفوي عملياً . نجد في كتاباته الكثير من ومضات الوحي الأصيل والفكر الخلاق ، ولكن بدون تطور منطقي منظم لها . ولذلك تبدو فقراته غامضة إذا حاولنا فهمها كوحدة متكاملة . ولعل الميزة الأساسية في أسلوبه أن جملة قصيرة وواضحة ومحددة مما يجعل المعنى متطوراً على الرغم من القضايا الصوفية المجردة التى يعالجها . فالأسلوب عندة قادر على الانتقال بالمرء إلى الجسد من خلال الرموز والصور والاستعارات .

أما عن إنجازاته الشعرى فقد اعترف إيرسون نفسه بأن مهارته الشعرية كانت متواضعة للغاية . قال : لقد ولدت لكى أكون شاعراً ولكن مكاني بعيد تماماً عن الصفوف الأولى ولاشك ، ومع ذلك فأنا شاعر لأن تلك طبيعتي ورسولتي في الحياة . وكأني غنائى خافتاً هامساً بل كتبته معظمه نثراً . ولكنني مازلت شاعراً إذا اعتبرنا الشعر قدرة على استيعاب الحياة وعشق كل مظاهر التناغم فيها ، وهى المظاهر التى نجدها في الروح كما نجدها في المادة على حد سواء ، لأن الاتحاد موجود أصلاً بين الروح والمادة . ولذلك كان شعر إيرسون تعليمياً من الدرجة الأولى لأننا لا نستطيع فهمه بدون التركيز على الجانب الأخلاقي فيه . ومن الناحية الفنية كان بارعاً دائماً في اختيار الكلمة المناسبة . كانت له رؤية شاعر كبير لم يستطع أن يجسدها في قصائده لأن أذنه لم تكن حساسة للإيقاع المناسب . لم ينس أنه مفكر فيلسوف كلما حاول كتابة الشعر ولذلك يقرأ الناس شعره لاستيعاب فلسفته . فقد كانت قصائده هى الصياغة الشعرية لفلسفته التى وردت في كتاباته النثرية .

ومع ذلك يبدو أثره واضحاً على رواد الأدب الأمريكى من أمثال وولت ويتان وهيرمان ميلفيل وثنائيل هورثون . فقد كانت الفلسفة التى نادى بها إيرسون وعرفت بالترانسيدنتالية من أبرز الملامح التى تميز بها الأدب الأمريكى وخاصة في عصوره المبكرة . صحيح أن هذه الفلسفة استمدت جذورها من المذاهب الرومانسية والثالثة والصوفية إلا أنها تأصلت في تربة الفكر الأمريكى ثم تبلورت بعد ذلك في أشعار ويتان وميل ديكسون وفي روايات ميلفيل وهورثون . ومن الواضح أن لها فروعاً امتدت إلى الأدب الأمريكى المعاصر . من هنا كانت أهمية فكر إيرسون بالنسبة لأدباء أمريكا

وليام إينج من الكتاب المسرحيين المعاصرين الذين نجحوا في بلورة الحياة التقليدية في المدن الأمريكية الصغيرة التي تقع وسط الغرب الأمريكي . وعلى الرغم من الجو المحلل المحدود الذي يتخذ منه مادة مسرحياته ، إلا أنه استطاع أن ينفذ إلى صميم الصراعات والأوهام التي تتحكم في تفكير شخصياته وسلوكها ، وتشكل عالمها الخاص بها ، وبذلك خرج من نطاق المحلية إلى مجال الإنسانية الرحبة التي تتعامل مع جوهر الإنسان بصرف النظر عن الظروف الاجتماعية المؤقتة التي قد تشكل مجرد واجهة مزيفة لحقيقة ما يدور في الداخل . هذا يدل على أن المضمون المحلل لا يتعارض أبداً مع الانتشار العلني للعمل الفني طالما أن الأديب قادر على مزج المادة الاجتماعية الطارئة بالخصائص الإنسانية الثابتة . وبعبارة أخرى فإنه يتحتم على الأديب أن يتخذ من البيئة المحيطة ببطله مجرد عكس لاختيار إنسانية بطله . أما إذا اقتصر على تصوير الظروف الاجتماعية تصويراً واقعياً مجرداً فإن عمله الأدبي سيتحول إلى مجرد مسح اجتماعي ، بينما تبدو شخصياته مجرد أغطاء أو ملامح تتميز بها مثل هذه الظروف . وقد نجح وليام إينج في اجتياز هذا الامتحان الدقيق وخاصة في مسرحياته التي حازت شهرة عالمية . ولد وليام إينج في مدينة كانساس ، وبدأ حياته ككاتب مسرحي في الفترة التي أعقبت الحرب العالمية الثانية . بزغ نجمه مع كل من تينسي وليامز وآرثر ميللر . واستطاع بمسرحيته الناجحة «عودي يا شييا الصغيرة» عام ١٩٥٠ أن يحقق نفس الجهد الذي حققه وليامز بمسرحية «عربة إسمها الرغبة» وميللر بمسرحية «موت قوميوني» . وكانت المسرحيات الثلاثة قد كتبت في نفس الفترة بعد الحرب . يدور مضمون «عودي يا شييا الصغيرة» حول حياة امرأة في منتصف عمرها تعيش على اجترار أوهام الماضي . وقد عالج إينج المضمون معالجة رقيقة لإهانة وشاعرية أسبغت النغمة الرئيسية بعد ذلك في مسرحياته التي تحولت إلى تنويعات مختلفة كما نجد في مسرحية «نزهة» عام ١٩٥٣ ، ومسرحية «موقف الأنوبيس» ١٩٥٥ ، و «الظلام عند أعلى السلم»

١٩٥٧ . ويعتبرها النقاد أفضل مسرحياته ، ثم مسرحية « الزهور الضائعة » ١٩٥٩ التي لم تحصل على نفس نجاح مسرحياته السابقة .

بشكل وليام إينج ظاهرة غريبة في المسرح الأمريكي ، فعلى الرغم من أنه لم يفشل إلا مرة واحدة في مسرحيته « الزهور الضائعة » بينا قابل وليامز وميلر الفشل مراراً مثلما حققا الانتصار ، وكما أنه لم يحرز نجاحاً زائفاً واحداً ، إلا أنه نادراً ما اعتبر ندا لوليامز وميلر حتى من جانب أشد المعجبين بفنه المسرحي . فقد انتقل من نجاح إلى آخر ، وكانت مسرحياته سلسلة ، وتميزت بدقة الملاحظة والتعاطف مع الضعف الإنساني . لم يطلب من جمهوره أن يعمل تفكيره ، ويجهد عقله لكي يستوعب ما يدور على المنصة بل وفر له منعة التعرف على الأشياء بدلاً من اكتشافها بنفسه ، ومع ذلك ظل واقفاً وراء وليامز وميلر بخطوة أو خطوتين .

يبدو أن السبب في ذلك أنه لم يحاول استكشاف إمكانات جديده للمسرح كما فعل وليامز وميلر حتى لو أدى هذا الكشف إلى فشل أو إلى عدم تقبل من الجمهور التقليدي . كان إينج حريصاً كل الحرص على نجاحه الجماهيري ، وبذلك حكم على نفسه بالأخراج عن نطاق الشكل الفني الذي كتب به مسرحيته الناجحة الأولى خوفاً من عدم تقبل الجمهور له . ففي المسرحية تلو الأخرى استطاع إينج أن يمسح حياة الرجال والنساء والأطفال الأمريكيين العاديين ، وأن يجعل منصة المسرح تتعجر بالحياة من خلال الأحداث والمواقف والأقدار التي تلاعب بهم . لكنه وقف دائماً عند باب التجريب الطليعي ولم يشأ أن يدلف منه ، وكانت النتيجة أن ضاق « تكتيكه » وأسلوب كتابته عن مجال وعمق التحدي الذي يريد أن يثبت به مكانته للمسرحية ، ولم تمتد مطالبه من إمكانات المنصة المسرحية سوى المطالب الواقعية المعتادة وتجنب أن يلعب بشخصياته ألعاباً أكبر وأخطر . كان من الواضح في مسرحيته « نزهة » و « الظلام عند أعلى السلم » أنه على وشك أن يحطم حدوده التقليدية ، وأن ينطلق إلى مجال من الكتابة المسرحية أكثر تحدياً وخطورة ، ولكنه سرعان ما يجذب نفسه مرة ثانية خلف الحدود التي رسمها لنفسه من قبل . والدليل على ذلك أن كل خصائص المضمون الذي نحتوي عليه مسرحية « الظلام عند أعلى السلم » كانت تحتم عليه أن يكتب تراجيديا بمعنى الكلمة ، ولكنه خاف من جمهور برودواي الذي لم يعود على مشاهدة مثل هذه المآسي . لذلك كان إينج بالمرصاد لكل موقف من مواقف مسرحيته يحاول التورغل في أحراش التراجيديا الحقيقية . ونحن بهذا لا نفرض على إينج أن يكتب تراجيديا بمواصفات معينة ، ولكننا نذكر أنه لم يستغل إمكانات مضمونه الفكرية استفلا درامياً كاملاً لأنه وضع رضا جمهوره في ذهنه دائماً . ورضا الجمهور ضروري لأي كاتب ، ولكنه يأتي في المرحلة التالية بعد عرض العمل ، أما إذا فرض نفسه على الكاتب في أثناء عملية الإبداع الفني فلا بد أن يتحول هذا الرضا إلى سجن قاتل لمواهب الكاتب وانطلاقاته الفنية . وقد وقع إينج أسيراً لهذا السجن وخاصة في مسرحياته التي تلت نجاحه الأول .

التراجيديا والواقعية السطحية :

يوضح الناقد جون جاسنر أن المسرح الأمريكي يصير على تجنب التراجيديا اعتقاداً منه أن الجمهور يأتي للتسلية والمتعة وليس للبكاء والانفعال . وحتى المسرحيات النقدية الساخرة حاولت أن تجعل نهايتها لطيفة وهادئة

ومعتدلة إذا لم تكن سعيدة ، بصرف النظر عما إذا كانت هذه النهاية المبهجة متمشية مع طبيعة النص أم لا . وقد أدت هذه الظاهرة بكتاب المسرح الأمريكي وعزجه إلى سلوك الطريق السهل والاقتناع بالواقعية السطحية الساذجة بدلاً من الاستمرار بالعنصر التراجييدي الغالب إلى نتيجته المحترمة التي قد تجعل جمهور التسلية يفر هارباً من المسرح . كان اهتمام القارئ على المسرح الأمريكي بالنجاح التجاري كهدف في حد ذاته ، سبباً في الحدود الضيقة التي أحاطت به وجعلته يبدو كسيحاً في مواجهة المسرح الأوروبي المعاصر .

نحن لانتك في الصديق الفني الذي يملكه وليام إينج وهو الصديق الذي مكته من إحراز هذه النتائج الناجحة المتتالية . ولكن حكم عليه معظم النقاد بأنه أكثر معاصريه ثقيلاً للتغويات التي يطلبها المنتجون أو المخرجون . وقد اشتهر بهذه السلبية الضارة حيناً تخل عن نهاية طبيعية لمسرحيته ، وفضل عليها نهاية أقل إيلاًماً ومأسوية وسخرية طبقاً لمطالب المخرج « جاشوا لوجان » في أثناء إخراج مسرحية « نزهة » . ونفس القضية عادت لتفرض نفسها مرة أخرى في مسرحية « الظلام عند أعلى السلم » . ويلتمس « جون جاسنر » العذر « لإينج » فيقول : إنه كان عرضة لهذه اللذبات بسبب مضامينه الفكرية التي تختمل تفسيرات متعددة . بينما لم يكن صديقه الفني الملحوظ ليسمح له بأن يتخذ موقفاً نهائياً تجاه مثل هذه القضية الحساسة . فن الظلم وعدم التبصر أن نهاجم كاتباً مسرحياً لأنه سمح لنفسه بأن يقتنع بتعديل نهاية مسرحيته . فالكاتب المسرحي لا يكون واثقاً على الدوام من أن معالجة معينة أفضل من أخرى ، كما أنه لا يستطيع في بعض الأحيان أن يصير على نهاية معينة بدلاً من خاتمة أخرى .

وإذا طبقنا هذا التحليل على مسرحية « نزهة » فسنجد أن المشكلة تتمثل في الموقف الذي يجب على البطلة أن تتخذه في نهاية المسرحية . هل كان على البطلة الجميلة أن تهرب مع شاب صعلوك أرغم على مغادرة المدينة ، أم تلزم بتقاليد بلدتها وتتركه يرحل بمفرده ؟ ! في النص الأصلي للمسرحية تبقى الفتاة في بيتها مع أمها لكي تواجه حياة زاهرة بالإحباط والإخفاق من نوع الحياة التي تحياها جاراتها . ولكن في النص الذي قدم على مسارح بروتوداي ترفض الفتاة كل التحليلات التقليدية ، وتأخذ عظة لنفسها من حياة أمها الذليلة ، فتتبع الفني إلى المدينة بعد أن تركه في أول الأمر لكي يرحل وحيداً . ومن المفضل أن تكون هذه النهاية المتردة قد زادت من نجاحها التجاري . وكان تردد إينج بين النهائيتين واضحاً بعد افتتاح المسرحية في بروتوداي ، بدليل أنه وافق على إخراجها على مسرح إحدى مدن الغرب الأوسط بنفس نهايتها التي كتبت بها أصلاً .

ومسرحية « نزهة » مسرحية حبة وشيرة بصفة عامة . ولكن بعض النقاد كانوا متبرمين من أنها لم تحقق خاتمة أكثر تأثيراً في بروتوداي . صحيح أنها نجحت في تجسيد حياة مدينة صغيرة من مدن الغرب الأوسط واستطاعت أن تصل إلى رؤية محددة بشأن الإحباط الذي يطبق على نساء الأقاليم وفشلهن في تحقيق وجودهن ، بينما يبدو الرجال صرعى تلك البيئة المزقة ، لكن الرؤية لم تكن نابعة من طبيعة النص نفسه . وتسامل النقاد عن مدى اتساق الخاتمة مع جسم المسرحية ، وقالوا : إن النهاية السعيدة لهرب الفتاة قد تجنبت النتائج التراجييدية التي كانت مترتبة على الحياة الكئيبة التي عاشتها البطلة . وقد انطبق نفس الوضع على مسرحية « الظلام عند أعلى السلم » التي كانت مثيرة تماماً بشخصياتها الجبة النابضة . ولكن لم يكن البناء محكماً بحيث يؤدي إلى نهاية حتمية

واحدة . كان أثرها الدرامي العام ناتجاً عن مجموعة من الممات المتفرقة الأسرة التي ارتبطت ببعضها دون حتمية مطلقة أو ضرورة وجدانية . وقد أتاحت هذه الثغرات الدرامية الفرصة لكل من المؤلف والمخرج لكي ينجار نهاية مختلفة ممكنة الوقوع طلالاً أن كل شيء تقريباً ممكن في الحياة .

تدور المسرحية حول الخوف من الظلام القابع عند أعلى السلم ، وهي بهذا تجسد الخوف من المستقبل المجهول وخاصة إذا أدركنا أن الخط الدرامي الرئيسى يؤكد فشل الاتصال بين الناس مما يجعل الحياة لئزاً يصعب فهمه . تقابل في المسرحية أبناء ضحايا للحياة المعقدة للثوية التي يعيشها الأيون في حياتها الزوجية ، بينا يعجز الأب عن الاعتراف بزييمته لزوجه . وعلى الرغم من الجو المأسوى المحيط بالشخصيات إلا أنها شخصيات عادية وأقل من العادية ، غالباً مثل بائع جوال لأدوات الخيول في مطلع عصر السبارة في أوكلاهوما ، بينا الأم تبالغ في إصرارها على دفع زوجها لتغيير مهنته ، هذا في الوقت الذي تركز كل رعايتها وحانها على ابنها الصغير . وتنتسب الابنة المرفقة في انتحار صبي يهودى من صبية المدرسة يعيش حياة وحيدة منعزلة . وفي مقابل هذه الشخصيات توجد عمة زاخرة بالنشاط والحوية ولكنها تعاني من الجموح الجنسي فتسحق زوجها الطيب الهادئ الوديع تحت وطأة شخصيتها الجامحة . بهذه المجموعة المتنوعة من الشخصيات الموزعة بأسلوب درامى ممتاز ، تشكل مسرحية «الظلام عند أعلى السلم» نموذجاً لمسرح وليام إينج بصفة عامة .

الشكل الفني للمسرحية :

يبدأ التوتر في مسرحية «الظلام عند أعلى السلم» مع الفصل الأول عندما تؤدي مشاجرة مفتعلة بين الزوجة والزوج إلى رحيله . فقد عجزت الزوجة عن الإحساس بآلام زوجها الذي عجز بدوره عن أن يجعلها تشعر بها . ونتيجة لفشلها في أن تتبين مقدار خوف زوجها من المستقبل بسبب الثقة الظاهرية التي تبدو عليه ، فإن علاقتها الزوجية تستمر في التضخيم الذي يلقى أضواء حادة على تعاسة الأطفال عندما يرون بيتهم يتهدم فجأة . وهذا يتجلى في شخصية الصبي الصغير غير الناضجة ، ومشكلات المراهقة التي تعاني منها الابنة التي لم تبلغ العشرين بعد مع إحساسها الطاغى بالذنب بسبب انتحار صبي المدرسة اليهودى . ولكن مع كل هذا الفشل والحيرة واليأس والإحباط والمرارة نفجاً بعودة بائع أدوات الخيل إلى بيته ، وتصالحه مع زوجته ، ومحاولة إبعاد الأولاد عن المنزل بإرسالهم إلى السينا . بينا يصطحب زوجها إلى الطابق العلوى لممارسة الحب الذي سيقهر الظلام القابع عند أعلى السلم .

اتهم كثير من النقاد إينج بترقيقه للمسرحية وإفراطه نهاية سعيدة لها كانت بمثابة حل سهل وساذج لكل المشكلات المأسوية التي مرت بها الشخصيات . وقد شوهت هذه النهاية المفتعلة المشاهد التي سبقها والتي انفردت بصدق في تحقيق . ولكن كانت المسرحية ككل ، من المسرحيات ذات الأبعاد المتعددة ، ولم تكن ثابتة وراكدة في تطورها الدرامي ، بل جنحت في بعض الأحيان إلى الكوميديا . بينا تقمصت روح التراجيديا في أحيان أخرى . وبسبب اختصار الشكل الفني إلى الوحدة العضوية في بعض أجزاء المسرحية ، فقد قدمت لحات متناثرة لكل متفرج على حدة بدلاً من أن تقدم لكل المتفرجين حقيقة فنية شاملة تحتويهم جميعاً . وأدت

هذه اللحظات المتناثرة إلى النهاية المقصدة التي لا ترتبط بها أية علاقة عضوية . فن غير الممكن أن تحل مشكلات الأولاد بعودة الأب ، وهذا الأب بالذات . وخاصة أن المؤلف ركر على مرضه العصبي كمصائب لا شفاء منه . لكننا في النهاية نشاهد الأب البهي السفيه الثقيل الظل وهو يقود زوجته إلى السرير في الطابق العلوى ، محاولاً إبعاد الطفلين عن المنزل . وهو موقف لا يتمشى إطلاقاً مع المواقف المأسوية التي سبقته لأنه من السذاجة أن نظن أن الحل السعيد لكل هذه المشكلات يكمن في ممارسة الزوج للجنس مع زوجته .

لقد خضع إينج لشروط بروداوى وتخلص من النهاية التراجيدية لكي يذهب المتفرجون إلى منازلهم سعداء قريري العين . ويتمسجون جاسز العذو مرة أخرى لإينج فيقول : إن نضوج الشخصيات الرئيسية لم يكن كافياً بالدرجة التي ترفعها إلى مستوى التراجيديا الرفيعة ، بل إن فرض روح التراجيديا عليها ربما كان مبالغة وتطرفاً . ولكن محاولة تقديم « الظلام عند أعلى السلم » باعتبارها كوميديا كان غير مقنع أيضاً وخاصة بعد مشهد المشاجرة الزوجية في الفصل الأول . لذلك أثبتت المسرحية أنها مسرحية مؤثرة فعالة على مستوى أقل من المستوى التراجيدى . ومع هذا أثبتت قدرتها على إشباع المتفرج من خلال المشاهد التي ترقى إلى مستوى تشيكوف ، والتي تدفع المتفرج إلى ممارسة الملاحظة الدقيقة وإدراك غضايا الصراع ، والتعرف على النتائج التي يمكن أن تؤدي إليها . ومع الكف عن محاولة الربط بين هذه العناصر لأن المؤلف لم يهتم بربطها أصلاً .

لعل الرباط العضوى الوحيد في المسرحية يتمثل في الاهتمام العظيم الذي يوليه إينج للصراعات الزوجية والأسرية ، وتأثيرها المدمر على الأطفال . ومع هذا أدى تكتيكه الدرامى القائم على المسرحية الجماعية إلى تفكيك هذه الدراما المحورية لحساب موضوعات لا تمت إليها بصلة . وقد تبو هذه الموضوعات حقيقة وأصلية ، ولكن تعدد الحقائق الثانوية لا يد وأن يضعف الحقيقة الرئيسية الواحدة .

يعود نجاح المسرحية إلى تأثيرها في الجمهور على مستويات عدة ، فهي تعنى أشياء كثيرة بالنسبة له ، ونحركه دون أن تقلب كيانه رأساً على عقب ، وتبعث الارتياح في النفوس التقليدية ذات الأفق الضيق عندما يعود الزوج الجوال ويتصالح مع زوجته التي يقودها إلى الطابق العلوى بطريقة كوميدية غليظة إلى حد كبير . أما في مسرحية « الزهور الضائعة » فتصل الأحداث إلى موقف يأس أكثر منه تراجيديا نقياً . ويبدو الموقف النهائي غير مقنع لحرص المؤلف على تجنب الخوض في الإيقاعات التراجيدية العنيفة وخاصة أن جمهوره لم يتعود على مثلها . فيذهب البطل الشاب المصاب بعقدة أوديب لكي يعاشر صديقة أمه التي كانت نجمة استعراض سابقة ، ولكن الزمن هدم من قواها ، وأفقدتها القدرة على إمتاع الرجال ، وتكون هذه التجربة كافية لكي يتخلص الشاب نهائياً من رغباته الجامحة والخفية التي تدفعه إلى اشتهاى أمه . وهذه التورية نفسها ترددت في مسرحية إينج « حضرة المحترم » التي نهض مضمونها على أسطورة فيثوس وأوديسس من خلال قصة امرأة متقدمة في العمر تنقع في غرام شاب يصغرها في السن . وقد قرر إينج صراحة أنه أراد أن يوضح أن المحارم لا تقف أمام الرغبات الجنسية الجامحة والشاذة في الحياة اليومية العادية ؛ فالحيوان الكامن داخلنا لا يعرف لنفسه حدوداً اجتماعية أو دينية أو أسرية ، وذلك إذا ما أطلق من عقاله . ويمكن أن يؤدي إلى نتائج مأسوية عنيفة . ولكن إينج لم يشأ أن يصل بمسرحيته إلى مثل هذه النتائج ، وهذا جعل تحليله لعقدة أوديب تحليلاً نفسياً لا يفيد كثيراً

في التطور الدرامي للمسرحية .

فاللور الذي يلعبه التحليل النفسي في أي عمل درامي لابد أن يخضع للحميات الفنية - شأنه في ذلك شأن أي عنصر آخر من عناصر العمل - وإلا تحول الأديب إلى مجرد محلل نفساني عندما تقتصر مهمته على تحليل شخصياته . ويعلق جون جاسنر على مسرحية « الزهور الضائعة » فيقول : إن وليام اينج كان في حاجة إلى رؤية أوسع وأكثر أصالة من مجرد التحليل النفسي إذا ما كان مواهبه السيمفونية الجميلة أن تصل إلى بورتها تماماً . وحتى حينما تكون الدوافع النفسية التحليلية التي يعتمد عليها مقنعة ووظيفية في دفع عجلة الأحداث الدرامية ، فإنه لا يدفعها إلى خاتمها التراجيدية النهائية . وبدلاً من هذا كان يفنح بمثل تلك الحلول السهلة وغير المقنعة من قبيل عودة الأب إلى أسرته في مسرحية « الظلام » عند أعلى السلم ، أو قضاء ليلة حب واحدة في مسرحية « الزهور الضائعة » . يجنم « جون جاسنر » تعليقه فيؤكد أنه مها وصل العطب النفسي إلى ابتكارات في تحليل النفس البشرية فإنه لن يحل في يوم من الأيام محل للمنطق الدرامي والرؤية التراجيدية .

كان خطأ وليام اينج أنه أهمل للمنطق الدرامي والرؤية التراجيدية في مقابل الحصول على رضا الجمهور ونسي في غمرة نجاحه وشهرته أن الدور الرئيسي للقنان أن يرى جمهوره فنياً وأن يرتفع بلوقه الجألي قبل أن يقدم له ما يشتهي فعلاً . فالفن قيادة روحية وفكرية للناس ، وليس تابعاً لأمزجتهم وشطحاتهم . ولو اقتصر دوره على التبعية ، فيستندر بمجرد تنوع المزاج الذي يختلف من عصر لآخر ، ومن بيئة لأخرى . لذلك كتب على مسرحيات وليام اينج أن تقف خطوة أو خطوتين خلف مسرحيات تينسي وليامز وآرثر ميلار برغم حصوله على نجاح وشهرة أكثر منها . كان نجاحه التجاري على حساب نجاحه الفني برغم أنه يمكن التوفيق بينهما إذا ما أحسن استغلال إمكانات كل منهما .

(١٨٩٣ - ١٩٦٧)

دوروثى باركر أدبية أمريكية مارست قرض الشعر ، وتألّفت القصة القصيرة ، والنقد الأدبي والفنى ، وكتابة المسرحية . كانت تعتقد أن السخرية من أمضى الأسلحة التى يملكها الأديب ، ويصحح بها كل الانحرافات التى يرتكبها الفكر الإنسانى فى تكالبه على المصالح المادية . وعلى الرغم من أنها لم تكن من المؤمنين بأن الإصلاح الاجتماعى التقليدى من وظيفة الفن ، إلا أنها أكدت علماً وعملاً أن أهم مهمة لمقاة على عاتق الفنان هى محاربة الغباء وضيق الأفق والقسوة فى كل مظاهرها . وضح هذا فى نقدها الساخر ، وقلمها اللاذع الذى لم يرحم أية هفوة فكرية أو فنية من هفوات الأدباء . ويبلغ هجومها النقدي درجة العنف فى أحيان كثيرة مما أدى بها إلى خلق عدوات عديدة وخاصة عندما عملت بمجلة «فانيتى فير» أو «سوق الغرور» فى الفترة ما بين عامى ١٩١٧ ، ١٩٢٠ . فالتاس لا يملكون كلهم النظرة الموضوعية الشاملة التى تتقبل النقد بصدر رحب . ولكن دوروثى باركر لم تضع هذا فى اعتبارها لأنها نظرت إلى المجتمع بمنظارها هى وليس من خلال منظار الآخرين .

ولدت دوروثى باركر فى نيويورك بـنيويورك ، وبعد أن تلقت ما تيسر لها من التعليم . بدأت حياتها العملية بكتابة شعر المتناسبات . كما اشتغلت عازقة للبيانو فى مدرسة لتعليم الرقص ومحررة فى إحدى مجلات الأزياء حيث كانت تكتب العناوين الجذابة ، والتعليقات على الصور واللفظيات . ولكنها بدأت مستقبها الأدبى الحقيقى عام ١٩١٧ عندما اشتغلت ناقدة مسرحية لمجلة «فانيتى فير» التى استغنت عن خدماتها فى عام ١٩٢٠ بسبب هجومها الكاسح على العروض المسرحية المأبطة التى تعرضت لها بالتحليل والنقد . ووجد أصحاب المجلة أن القارئ على الحركة المسرحية قد اغتزلوا موقفاً عدائياً من المجلة مما يؤثر على انتشارها ، ولم يكن هناك مفر من التخلص من دوروثى باركر .

انتقلت دوروثي باركر إلى مجلة «النيويورك» حيث أشرفت فيها على شئون المسرح وعروض الكتب الجديدة . لم تتخل عن زرعها الهجومية ، ولم تحاول الالتقاء في منتصف الطريق مع الذين دأبتهم بقلمها الثقيل . وكأنها أعلنت للجميع أنها لا تخاف من الحق لومة لائم . وبمرور الوقت اكتسبت شعبية هائلة بين جماهير القراء الذين أحسوا أخيراً أنها تعبر عما يحش بصدورهم تجاه الأعمال الأدبية التافهة سواء كانت معروضة على مسرح أو منشورة في كتاب . فقد حملت في كل كلمة كتبها قضية فكرية تدافع عنها ببسالة قد لا تتسنى لبعض رجال عصرها . ولذلك أقبل الجميع على التهام مقالاتها النقدية ، مما أدى إلى شعبية قصائدها وقصصها القصيرة . كان ذكاؤها اللامع كفيلاً بأن يغفر لها الجميع هجاءها العنيفة التي لا تعرف الاعتدال .

من أشهر أعمال دوروثي باركر ديوانها الشعرى «حبل طويل بما فيه الكفاية» ١٩٢٦ ، وديوانها الثاني «مدفع الغروب» ١٩٢٨ ومجموعة قصص قصيرة «رثاء للأحياء» ١٩٣٠ ، وديوان «الموت والضرائب» ١٩٣١ ، ومجموعة قصصية أخرى : «ما بعد المللات» ١٩٣٣ . جمعت أعمالها الشعرية كلها عام ١٩٣٦ في ديوان بعنوان «ليس عميقاً كالبر» كما طبعت القصص كاملة بعنوان «هذه الأكاذيب» ١٩٣٩ . ولم يقتصر نشاطها الأدبي على الشعر والقصة القصيرة بل اشتركت عام ١٩٢٤ مع «المراريس» في كتابة مسرحية «نغم مألوف» . كانت النغمة المفضلة التي عزفتها في قصائدها تتمثل في الحبيب الذي رحل أو الذي على وشك الرحيل وفي الأثني المتقلبة التي تشبه عناصر الطبيعة الموحية ، وفي الأنماط المختلفة لراغبي الزواج ، وفي ذكريات الحب التي تخلف عالماً مستقلاً بها . ومن خلال هذه النغمت التي تبدو خفيفة سريعة تصل إلى ترويعات أكثر قتلاً وعمقاً . من السهل تلمس روح السخرية والتحكم عندها ، ولكن الألف الفكري الذي بلغته كان محدوداً إلى حد ما ، وكان حرصها الشديد على الوزن والقافية قد أصاب بعض أشعارها بالجفاف والتنعص لأن وعيها بالصنعة الشعرية كان حاداً أكثر من اللازم في بعض الأحيان ، ولكن في أحيان أخرى كانت تتسنى هذه القيود المتعصبة التي فرضتها على شعرها ، وتكتب قصيدة عذبة تتخذ من عيد الميلاد مضموناً لها كما نجد في «صلاة إلى أم جديدة» . وإذا ألقينا نظرة إلى أول عمل شعري معروف لها «حبل طويل بما فيه الكفاية» سنكتشف مهارتها الفنية في استخدام أدوات الشعر من وزن وقافية وصورة . بل إنها عاجلت من المضامين المثيرة المعاصرة ما جعل القراء من غير متذوق الشعر يقولون عليها . وصف الناقد «إدموند ويلسون» هذا الديوان بقوله : إن دوروثي باركر حققت انتصاراً أدبياً لم يسبق له مثيل في مجال الشعر الذي يمزج الحكمة بالتهكم في وقار لا يقلل من قدره . صدرت عشرات الطباعات من الديوان ، وهذا شيء غير عادي بالنسبة للشعر بصفة خاصة . من السهل أن تتبع أثر شعراء آخرين عليها مثل ١.١. هاوسمان وإيلينا سان فنسنت ميللاي التي أثرت في صور المرأة الجديدة التي تطالب بحقها وتعارض كل ما يمس كرامتها ، وهي الصور التي وردت أكثر من مرة في قصائدها . وقد أعزم جيل الشباب في العشرينيات على الامتنعاه بأبياتها الخفيفة التهكية ، ولكنه لم يدرك أحاسيس المرارة والرثاء الكامنة تحت هذه الدعابة الظاهرية التي انحلت منها الشاعرة بمجرد ولجة لمعانها الحقيقية .

أما عن قصصها القصيرة فكانت زاهرة بالإدراك الواعي للطبيعة البشرية بكل تناقضاتها ونقاط ضعفها ، وغالية من أية أوام أو هالات رومانسية . أصبحت بعض قصصها من كلاسيكات الأدب الأمريكي مثل

«الشقاء الضخمة» ، «السيدة ذات المصباح» ، «المجد الساطع» ، «مكثلة تليفونية» التي طغت فيها النظرة الفلسفية المحددة على أى ميل نحو العاطفة المسرفة . تمثلت هذه النظرة في كراهيتها المطلقة لكل مظاهر الغباء والفسوة والضعف . ويقول بعض النقاد إن قصصها عبارة عن بلورة مكثفة لروح هذه الكراهية التي وقفت بالمرصاد لكل انحرافات الفكر الإنسانى . من هنا كانت الحيوية المتجددة التي تتمتع بها أعمال دوروثى باركر التي تملن الحرب المستمرة على أخطاء الإنسان التي لا تختلف باختلاف الزمان أو المكان . لم تكن حرباً دعائية مباشرة ، بل كانت الحرب الفنية الأصيلة التي يشنها كل فنان بالضرورة ، مستخدماً فيها كل أدوات الفن من أجل عالم أفضل وغد أجمل .

(١٨٩٦ - ١٩٤٩)

فيليب بارى كاتب مسرحى اتخذ من الكوميديا أسلوبا لكتابة مسرحياته . لم تكن الكوميديا عنده مجرد التسلية أو الإضحك ، ولكنها كانت وسيلة لتوصيل أفكاره الاجتماعية الجادة إلى جمهور المتفرجين . فكان يعتقد أن الإنسان يكون أكثر استعدادا لتقبل الأفكار الجديدة في حالات مرحة وضحكة . امتزجت الجدية الكامنة في الكوميديا عنده بمسحة من الغموض والتصوف تعد غريبة بعض الشيء على الكوميديا المتفرمة دائما بوضع النقط على الحروف . لعل هذه المسحة ترجع إلى أن بارى لم يكن عنيئا في هجومه على مظاهر المجتمع التي انتقدها في رفق وهودة . وربما كان له الحق في ذلك لأنه إذا ارتفعت النبرة النقدية أعلى من اللازم فقد تأتي بنتيجة مناقضة تماما للتي يريد الوصول إليها . استمد بارى معظم شخصياته من الطبقة الثرية ذات الوضع الأرستقراطى المميز مما ساعد أيضا على خفض النبرة النقدية لأنه من الصعب أن يهاجم الطبقة الرأسمالية في الوقت الذي تقوم فيه نفس الطبقة بالإقبال على المسرح وتدعيمه ماليا . أى أن بارى كان من الكتاب المسرحيين الذين يحرصون تماما على أحاسيس جمهورهم . فهو لا يريد أن يصدم جمهوره بتقديم رسالة اجتماعية مباشرة قد تقابل بالرفض . من هنا كانت المسحة الدبلوماسية الناعمة التي تغلف معظم المواقف الدرامية عند بارى ، والتي ترجع إلى اشتغاله بالفعل بالحياة الدبلوماسية .

ولد فيليب بارى في مدينة روشستر بولاية نيويورك . وهي المدينة التي تلقى فيها تعليمه الأولي الذي أكمله في جامعة ييل وحصل منها على درجتها . بعد تخرجه قضى فترة وجيزة في السلك الدبلوماسي لبلاده ، ثم عاد إلى الالتحاق بجامعة هارفارد كتلميذ لأستاذ الدراما الشهير جورج بيرس بيكر الذي أنشأ الفرقة التجريبية للدراما في الجامعة ، مما ساعد بارى على كتابة مسرحية « أنت وأنا » التي فازت بجائزة النقاد ثم عرضت بنجاح كبير في نيويورك عام ١٩٢٢ . بعد ذلك توالى أعمال بارى المسرحية التي مثلت انجماها وتطورا موحدا يعبر عن نظرة بارى

المادة تجاه العلاقات الشخصية من حب وزواج . وهو لا يهاجم الزواج بقصد البحث عن نظام بديل له بل يرى فيه نظاما صالحا لقيام المجتمع السليم ولكن مع إصلاحه بالتقويم والتحليل من حين لآخر . وهى الفكرة التى برزت فى مسرحية «أنت وأنا» والتى تؤكد أن الزواج لا يتعارض مع الحب ، لأنها وجهان لعملة واحدة : هى الأسرة السليمة . وكانت مشكلة البطل فى المسرحية أنه تنازل عن حبه للفتى مقابل الزواج من زوجته . وهذا يعنى أن الزواج قام على عنصر الأناثية الشخصية والزيغ الاجتماعى . وهى نفس الفكرة التى نهضت عليها مسرحية «سحر باريس» ١٩٢٧ التى ترى أن الطلاق ليس حلا لمشكلات الزواج فهو هروب منها إن لم يضاعفها . ويعتقد بارى أن العلاقة الروحية بين الزوجين هى الأساس الحقيقى للحياة الزوجية ، بينما يشكل الجنس أحد عناصر هذه العلاقة الروحية . والمسرحية مكتوبة بأسلوب هادئ منطوق غامض أى إسراف فى المزاولة حتى لا يخرج عن النطاق الكوميدي الذى يغازل العقل والمنطق عند جمهور المتفرجين

فى مسرحية «الطلة» ١٩٢٩ يقدم بارى شرعة من حياة إحدى الأسر الأرستقراطية والصراع الذى يدور داخلها بين الفكر التقليدى والتيارات المتجددة الوافدة من خارجها . كانت «جوليا» تؤمن بكل الآراء العتيقة التى يمتنقها أبوها بما عزموا من حركة التطور للمجتمع . ولكن أخاها وأختها وقفا منها موقف المعارضة وبحثا عن الحرية الحقيقية فى حياة أكثر انطلاقا ، وتجربة أكثر شمولاً . ومحدث أن يقع محام شاب فى غرام جوليا ولكنه بعد أن يدرس شخصيتها المنحجرة جيدا ، يكشف أنها ليست الفتاة التى تخيلها ، وتمتد خيوط الأفكار والاتجاهات المشتركة بينه وبين أختها التى تتطور علاقتها به إلى أن يتم الزواج بينهما .

فى مسرحية «فندق الكون» ١٩٣٠ يجسد بارى حيرة الإنسان بين السعادة خارج قيود المجتمع وتقاليدِهِ وبين الواجب تجاه هذا المجتمع . فبعد سنوات من السعادة الخالصة قضائها «توم كوليوار» مع عشيقته ديزى سبيج ، يعود إلى زوجته ولكن سرعان ما يهجرها مرة أخرى إلى أحضان العشيقة . وصف الناقد جون جاسنر المسرحية بأنها كوميديا غير تقليدية توضح أن العشيقة التى تفهم رجلها جيدا خير من الزوجة التى لا ترى أى رباط بينها وبين زوجها سوى الزواج . فالزواج ليس مجرد قيد ولكنه حياة متكاملة بمعنى الكلمة . أما الزوجة التى تتسلق حياة زوجها مثل النبات الطفيل ، فلا يمكن أن تصل إلى مستوى العشيقة التى تركز حياتها من أجل رجلها الذى لا يربطها به سوى القهم المتبادل والحب الخصب ، دون طمع فى ماله أو وضعه الاجتماعى .

فى مسرحية «قصة فيلادلفيا» ١٩٣٩ يقدم بارى قصة تراسى لورد الوريثة الغنية التى ترفض أسرته العريقة التى تنتمى إلى تقاليد مجتمع فيلادلفيا القديم . فقد وجدت أن هذه التقاليد خائفة وخاصة بعد هروباها مع مراسل صحفى ليلة زواجها الثانى . والمسرحية زائفة بالأحداث المثيرة التى تفاجئ المتفرج باستمرار . ومن خلالها يوجه بارى نقده اللااح الذكى إلى مجتمع فيلادلفيا . لم تخل المسرحية من الشخصيات التى تثير تعاطف القارئ مثل شخصية ديكستر هافن المتسامح الرزين الذى يتبنى إلى نفس طبقة تراسى الاجتماعية . كان أول أزواجها ولكن العلاقة انتهت بالطلاق . وعندما اضططت الأمور وتآزمت فى صباح يوم زواجها الثانى ، فإنه ينطوى بمنتهى الحب والشهامة لكى يحمل عمل العريس الجديد الذى تخيل أن كرامته سوف تنصحب إذا تزوج تراسى . وبذلك يتزوج ديكستر مرة أخرى من تراسى فى منظر زائغ بالانفعالات الحارة والمتناقضة . وقد لاقى المسرحية نجاحا

بأهرا على مساح برودواى .

مات فليب بارى قبل أن ينهى مسرحيته الأخيرة «العبة الثانية» فأكملها صديقه روبرت شيروود (١٨٩٦ - ١٩٥٥) وقد اخضع كل من الرجلين طريقه الخاص به فى المسرح . فاختط بارى طريقه إلى النجاح من خلال كوميديا السلوك ، مع الإخفاق فى معظم محاولاته لكتابة مسرحيات رمزية تأخذ من الأخلاق مادة لها . بينما اختط شيروود طريقه باحثا عن شكل جديد فى الكتابة الكوميدية التى حققت نتائجها العظيمة فى «الطريق إلى روما» و«عودة الشمل فى فيينا» والتى خاضعت غار السياسة بوقار ورومانية بدافع من أسباب ليبرالية ، بل إنه ضحى بتأليفه للمسرحى من أجل المعتقدات التى عبر عنها أخيرا بصورة مؤثرة عام ١٩٤٠ فى مسرحية «لن يكون هناك ليل» .

ومسرحية بارى وشيروود «العبة الثانية» عمل مركب وحساس للغاية وتقع فى مكان ما بين الكوميديا الهزلية والدراما الجادة . فهى تفتقر إلى حيوية بارى الكوميدية ولأهمية شيروود السياسية ، وتعانى من انقسام الاهتمام والروح . تبدأ المسرحية بانجلاء أوهام رجل من رجال الدولة الأمريكيين السابقين وأفكاره الانتحارية ، ولا يمتزج اليأس الكامل الذى يبديه امتزاجا دراميا مع محاولات المؤلف لتوليد الفكاهة والمرح . اقتصر جهود كل من بارى وشيروود على إلقاء الضوء على العلاقة بين آلام رجل الدولة ومماناته وبجون فتاة مراهقة وهزلا مع إضافة نهاية سعيدة حتى يتبدد يأس رجل الدولة وانتياره . ويتكشف لنا أن يأس رجل الدولة الذى تركت مواهبه لتصبداً وتبلى لعدم استخدامها قد تحول سريعا إلى تعاسة الولد المحزون بسبب خطبة ابنته إلى رجل كهل . ويأتى حل المسرحية ليظهر الابنة وهى تقترب من أبيها رجل الدولة وتحول عواطفها نحو شاب مناسب لها . بذلك يبدو موضوع النبيلوماسى المحال إلى الاستبداد غير وطنى فى النص الدرامى .

لعل هذا يرجع إلى افتقار المسرحية إلى وحدة الزاوية بالنسبة لكل من بارى وشيروود . أما المسرحيات التى كتبها بارى قبل مسرحيته الأخيرة التى لم يكملها ، فتدل على نظرة محددة نحو المجتمع المعاصر . وهى نظرة تضعه تحت أضواء كوميديا تبرز تناقضاته وصراعاته الخفية . ولعل أهم إنجاز لبارى أنه ركز على الإنسان أكثر من اهتمامه بالمجتمع الذى كان بمثابة خلفية متحركة وراء شخصياته . من هنا يمكن تلوق مسرحياته الكوميدية منها اختلفت ظروف الزمان والمكان .

(١٨٨٥ - ١٩٧٢)

ولد الناقد والشاعر إزرا باوند في ولاية إيداهو الأمريكية عام ١٨٨٥ وقضى صباه وشبابه المبكر في نيويورك حيث تلقى تعليمه في كلية هاميلتون التي انتقل بعدها إلى جامعة بنسلفانيا . وعندما بلغ الثالثة والعشرين رحل إلى لندن حيث عاش فيها في الفترة ما بين عامي ١٩٠٨ و ١٩٢٠ . وهناك عقدت أواصر الصداقة بينه وبين ت . س . إليوت وغيره من صفوة الشعراء والمفكرين اللذين وضعوا إزرا باوند على رأس المجموعة كشاعر عظيم . ولكن باوند استقر في إيطاليا ابتداء من عام ١٩٢٤ ، ومن راديو روما قدم سلسلة من البرامج الإذاعية في أثناء الحرب العالمية الثانية أدت إلى اتهام الولايات المتحدة الأمريكية له بالخيانة في عام ١٩٤٥ لتأييده المستمر للانحياز الفاشي . وبعد هزيمة الفاشية في إيطاليا ادعى خبراء الصحة العقلية أن باوند ألقي بهذه الأحاديث لأنه لم يكن في كامل قواه العقلية وبالتالي حكموا عليه بدخول إحدى المصحات . هكذا كانت حياته مثيرة دائما مثل كتاباته النثرية ، واتجاهاته النقدية ، وأعماله الشعرية التي وفقت كل القوالب التقليدية السابقة عليها . لذلك تسببت كتاباته في حيرة النقاد والدارسين كما حدث في سلسلة قصائده الطويلة « الكائنات » التي زادت عن السبعين والتي كتبها بين عامي ١٩٢٥ و ١٩٤٠ وه الشخصيات عام ١٩٠٩ ، وه النشوات عام ١٩٠٩ أيضا ثم « مختارات من الشعر » عام ١٩٤٩ . ونفس الفسحة التي أنارتها أشعاره ، أنارتها أيضا كتاباته النقدية مثل كتابة « روح الرومانسية » عام ١٩١٠ ، « كيف نقرأ » عام ١٩٣١ وه مقالات مهذبة » عام ١٩٣٦ .

بعد إزرا باوند من أئمة الشعر العالمي في القرن العشرين ، وشعره يمثل مزيجا غريبا من الأشكال الجالية والفنية ومن المضامين الفكرية والتعليمية في آن واحد . لذلك لم يكن من السهل بالنسبة لمعاصريه أن يقبلوا هذا المزيج الغريب من الجمال والفكر ، فإن باوند يعتقد أن الفن هو أفضل الوسائل لتربية الناس وتهذيبهم وتعليمهم ، ولكنه يختلف عن الوسائل التعليمية الأخرى في أنه يتبع منهجا مختلفا وغير مباشر بل أكثر فاعلية

وتأثيرا لتعامله مع وجدان الناس ومشاعرهم . فالقن عنده هو أحد الفروق الجوهرية بين الإنسان والحيوان ، وعلى الشاعر أن يضع هذه الحقيقة نصب عينيه . وكانت الأجيال المعاصرة لباوند قد تعودت الفصل بين الشكل الجلى والنصير التعليمى فى الفن ، فالجمال عندهم كان مجرد زخارف خارجية يمكن الاستغناء عنها فى بعض الأحيان ، أما النصير التعليمى فقد تعودوا استخراجة مباشرة من بين هذه الزخارف ، ولهذا لم يكن هناك فرق كبير بين الأدوات التى يستخدمنها الفنان ، وبين المناهج التى يتبعها المصلح الاجتماعى .

لم يأخذ باوند جمهوره بروية ، بل كان قاسيا معه وغامضا فى بعض الأحيان . كان يعتقد أن مهمة الشاعر أن يرفع جمهوره إلى مستوى الفنى والفكرى ، وليس كما يحاول بعض الشعراء المربوط إلى مستوى الجمهور . فهذا ليس ترفعا من الشاعر بل إيمانا منه بقضية رسالته . أدى هذا إلى لمسات كثيرة من روح الدعاية القاسية التى لم يألفها جمهور الشعر التقليدى . وكما كان قاسيا مع جمهوره . كان قاسيا أيضا مع نفسه . وطالما سخر من أسلوبه هو وخاصة من الأبيات التى تتكرر عن قصد أو غير قصد فى أشعاره . لذلك كانت اللامع الثلاثة الأساسية الميزة لشعره تمثل فى الجاليات والتعلم والدعاية . وبمرور الزمن زاد الامتراج بينها بحيث كان من الصعب الفصل والتمييز بينها .

دلالات الصورة الشعرية :

وباوند من الشعراء الذين يعتقدون أن الشاعر الجيد هو الذى يعلم الناس من خلال الصورة وليس باستخدام الكلمة فقط . ولذلك انتخب فى أثناء وجوده بلندن رئيسا لجمعية الشعراء التصويريين (الاجماجين) . وهى الجمعية التى اشتهرت فى أوائل العشرينيات من هذا القرن ، وكانت تتكر أن فى الشعر شيئا له قيمة غير الصورة الشعرية التى يؤلفها الخيال أو تستمددا الحواس من الطبيعة والحياة . وأنكرت الجمعية أن للشعر مضمونا غير تلك الصورة الشعرية لأن فى اعتقادها أن مادة الشعر هى والزائدة الدودية فى الفن . وكان إزرا باوند وراء هذا الاعتقاد إذ إنه من واضعى أساس الشعر التصويرى أو التشكيلى فى العصر الحديث . بعد أعضاء هذه الجمعية أقرب الشعراء إلى الفنانين التشكيليين الذين يمتلكون نفس الحيوية الدافقة والقدرة على رسم المائى بحيث يتحول قلم الشاعر فى النهاية إلى فرشاة رسام تشكيلى .

لحل الخبرة الفنية التى حازها باوند ترجع إلى اهتمامه بالأدب القديمة التى لم يمت بها كثير من النقاد . فقد أغرم بالأدب الصينى القديم وأجاد اللغة الصينية مما مكنته من ترجمة أشعار كثيرة منها . وبالطبع لم تكن المهمة مجرد ترجمة أشعار ، بل أثرت فى منهجه الشعرى ذاته وخاصة فى صوره الشعرية المتنامية . كانت قصيدة «هوسولون موزى» التى كتبها عام ١٩٢٠ متأثرة إلى حد كبير بالشعر الصينى برغم أن مضمونها يتميز بالمعاصرة إذ يقدم لنا صورة مأسوية لشخص أغرم بالخيال والخيال ولكن مادية العالم الحديث وقتت له بالمرصاد حتى قضت على تطلعاته نحو غد أفضل وعالم أجمل . فيفقد الأمل فى النهاية فى جدوى الخيال والأدب والفن فى ختام القصيدة . نجدده يلوح مودعا بتهمك ومرورة لعالم الخيال الذى رسمه له خياله فيقول باوند :

« ما جدوى أن يخلق الإنسان أسلوبا جميلا خاصا به فى حين لا يلقى أى تقدير من التافهين الفارغين الذين

ينظرون إليه من علي كالألة . أدرك أخيرا أن الطريق - طريق العالم - هو الخروج من عالم الفن والنور والجمال لابد له من السير في طريق العالم وإلا مات » .

كان من أصلياته الكثيرين الذين آثروا عليه إيرنست فينولوزا الأمريكي الذى كان حجة في اليابانية وآدابها ، والذى كتب دراسة عن الحروف الصينية والعلاقة بين الشكل والمعنى فيها . وعلى الرغم من أن هذه الدراسة قد جانبها الصواب العلمى ، إلا أنها أثرت تأثيرا مباشرا على نظرية باوند في الشعر التشكيلى . وخاصة في هجومه العنيف على الغموض التجريدى الذى أحال الأدب الإنسانى إلى مجرد أضغاث أحلام أو إلى خطابة مباشرة في المطلق . أثر فينولوزا أيضا على باوند في صوره الشعرية المكثفة والتي يتميز بها الأدب اليابانى الكلاسيكى الذى يجمع بين الخيال والحكمة كما يجعل باوند يستخدم الايديوجرام الذى عرفت به الكتابة الصينية ، وهو الطريقة التى ترمز بها حروف الكلمة إلى أشياء معينة دون الاعتماد على استخدام الأصوات التى تمدها الكلمة . وقد أثر هذا الأسلوب على الملتجج الشعرى عند باوند بصفة عامة بحيث تحولت كلماته وأبياته إلى صور متعارضة ومتصارعة بدون الالتجاء إلى أى نوع من الإيقاع الصائخب المعروف بالفاظه الرنانة وأصواته الطنانة .

تجربته في الحياة :

ولم تكن حياة باوند هادئة على الإطلاق كحياة صديقه ت . س . اليوت . كانت أقسى تجربة مر بها في حياته هى تجربة الاهتمام بالجنون . ولم تشفع له كتاباته التى أثارت ضجة كبيرة في فترة ما بين الحربين ، وهى كتابات متعددة الاتجاهات لم تقتصر على المجال الأدبى فقط . فإذا كان قد بدأ حياته شاعرا ، فقد دخل ميدان النقد والثقافة وعلم النفس بكتابه «كيف نقرأ» عام ١٩٣١ ، ثم ميدان الدراسات الاقتصادية بدراسته «ألف باء الاقتصاد» عام ١٩٣٢ ، كما كتب في العام التالى كتاب «ألف باء القراءة» وكتاب «الرصيد الاجتماعى» عام ١٩٣٥ . في نفس العام كتب كتابه السياسى الخطير «جيفرسون أو موسولينى» . وكان تأييده للنظام الفاشى الإيطالى سببا في أن قبضت عليه قوات الولايات المتحدة في عام ١٩٤٥ ، أى في أعقاب الحرب مباشرة وأرسل إلى معتقل في ييزا حين كان يبلغ من العمر ستين عاما .

لم يؤثر المعتقل في صلاته بكتب أروع قصائده التى أطلق عليها اسم ييزا ، وحصل بها على جائزة بولينجن عام ١٩٤٩ . ولكن في نوفمبر ١٩٤٥ أخذ على متن طائرة إلى واشنطن حيث حوكم بتهمة الخيانة ، وأثبت الفحص الطبى خلافا قراء العقلية ، وبناء على هذا حكم عليه بالبقاء في مصحة سانت إليزابيث بواشنطن لمدة ثلاثة عشر عاما . وفى بداية المدة عاش حياة قاسية بين المرضى ، ولكنه نقل إلى غير أفضل فيما بعد حيث تمتع بحياة شبه خاصة . لم تؤثر المصحة على صلاته أيضا بل استمر في كتابة سلسلة قصائده الطويلة ، كما قام بترجمة إحدى مسرحيات سوفوكليس وكتاب أشعار بالصينية . وفى عام ١٩٥٨ أطلق سراحه وقضى بقية عمره في إيطاليا حيث مات عام ١٩٧٢ .

غالبا ما يقارن النقاد باوند بالشاعر الإنجليزي روبرت براوننج وخاصة في استخدامه الشعرى للمونولوج

الدرامى من خلال شخصية تاريخية أو أسطورية يتعمصها الشاعر ويتحدث على لسانها إلى جمهوره . فثلا تبدأ إحدى قصائده على النحو التالى :

« أنا لست إلا موظفا كتابيا
لا فى العير ولا فى النير
يطلقون على اسم «أرنوت الإمعة» .

ويستمر أرنوت شارحا للقراء مأساته التى لا يشعر بها أحد . بذلك يخفى باوند تماما وراء شخصيته التى عملاً أبيات القصيدة من أولها إلى آخرها ، مطبقا بذلك نفس المنهج الشعرى الذى اتبعه براوننج من قبل . لم يقتصر تأثره براوننج عند هذا الحد بل قام بنفس التطوير الشعرى لإيقاعات الحديث العادى الذى يتبادلته الناس بصفة عامة . فبعد باوند وإليوت لم تعد هناك لغة خاصة بالشعر ، ولكن أصبحت أية لغة أو أية لهجة صالحة لأن تكون مادة خاما للشعر طالما أنها تخضع لحتميات الشكل الفنى للقصيدة ، لذلك نجد فى بعض قصائد باوند استخداما حتى للهِجَة السوقة « والحرافيش » ومع ذلك لا يستطيع ناقد أن ينكر القيمة الشعرية لمثل هذه القصائد . وقد حقق باوند على براوننج فى استخدام المرن والدرامى للإيقاعات والأوزان الشعرية بحيث أخرجها من القوالب التقليدية الجامدة ، وقام بتطعيمها بإيقاعات جديدة مستقاة من اللهجات العامية والدارجة ، مع اقتصاد بالغ فى استخدام الألفاظ ، وشحنا بأكثر طاقة ممكنة من اللغنى وظلالا ، بل إنه ابتكر التضاد بين اللغة الكلاسيكية التقليدية وبين اللهجة العامية الدارجة مما جعل قصائده تنبض بالصراع الدرامى . وكان واعيا بجدة هذا المنهج الشعرى وغرابته على وجدان القارئ التقليدى مما قد يضطره إلى رفضه تماما ، فنجدته يقول فى قصيدة « لاسترا » :

« تعالى إلى يا أغنيائى الحبيبة لتتحدث معاً عن الكمال ولئن نمأ بشيء مها حدث حتى ولو كرهنا الناس أجمعين » .

من بليك إلى لابلاند :

لم يقتصر النقاد على مقارنة باوند براوننج بل قارنوه أيضا بالشاعر الإنجليزي وليام بليك (١٧٥٧ - ١٨٢٧) وبالشاعر الإنجليزي وليام لابلاند (١٣٣٢ - ١٤٠٠) . هذه المقارنات إن دلت على شيء فإنها تدل على مدى خصوبة الإنتاج الشعرى لباوند وتنوعه . فقد قارنه النقاد بليك فى قصائده القصيرة التى كانت السبب الأول فى حصوله على شهيته وشهرته ، بينما قورنت قصائده الطويلة بكتب بليك النبوية وكانت هذه الأعمال محل دراسة المختصين أو مزار اهتمام ذوى العقول الغربية والمشادة لما فيها من غرابة وجون عبقريّة . وما ينطبق فى هذا على بليك ينطبق على باوند ولكن ليس على كل قصائده ، فكثير من قصائده يعتمد على السلاسة والتلقائية . لكن فى قصائد مثل « عالم جيفرسون الجديد » و « أسر الصينى للكنيسة » و « آدم كاداش » و « حفر الصخر » و « العروش » وهى كلها من سلسلة قصائده الطويلة (الكائنات) . فى مثل هذه القصائد يفاجأ القارئ العادى بالوثائق التاريخية سواء مترجمة أو مقدمة بالنص وغالبا ما تأتى هذه الوثائق مع تعليقات ساخرة جانبية

مما يزيد من حيرة القارئ ، بل إن باوند تطرف فيها بعد وملأ بعض قصائده الأخيرة باللغة الصينية التي ربما لا يفهمها الصينيون أنفسهم .

لكن باوند يعلق بنفسه على منهجه الشعري وخاصة في سلسلة قصائده المتتابعة (الكائنات) ، فيقول إن السلسلة كلها عبارة عن « قصيدة ملحمة واحدة تبدأ بقصيدة » في الغابة السوداء » ثم تعبر المطهر الذي نمر به أخطاء الإنسان لكي يتطهر منها ، ثم تنتهى عندما تصل إلى الضياء الذي يفرق العالم كله في طوفانه . هذا المنهج ينطبق بالذات على قصيدة « حفر الصخر » التي تفيض بالضياء من كل جنباتها . والضياء هنا ليس مجرد الضوء الخارجى الذى يهرىب الإنسان ، بل الضياء الذى يحلو بصرية الإنسان ويجعلها قادرة على استيعاب نور المعرفة الإنسانية التي رفع مشعلها الفلاسفة والرواد المفكرون على مر العصور . في هذه القصيدة يصف باوند تمثال للمسيح الطفل على صدر البازيليك فيقول : « لم تر عيني شيئا هناك سوى ذلك الطفل يسير في سلام على صدر البازيليك حيث تحول الضياء إلى رخام » .

يقارن النقاد باوند بالشاعر القديم لانجلترا بسبب الحيوية الفياضة التي يتمتع بها كل منها . وهذه الحيوية تتدفق سواء من الملقى أو من الإيقاعات غير التقليدية . تبدو قصائد لانجلترا وباوند ظاهريا وكأنها ملاحم لا حبكة فيها مع اهتمام واضح بالعنصر التعليمي وتوصيله إلى الجمهور . ويتركز الشاعران على أهمية القيم الروحية للإنسان ، ومع المتأداة بأن الحب هو الحصاد النهائي للحياة الحقة ، وبدون هذا الحب لا يمكن أن تستقيم الحياة روحيا وماديا . فإذا دخل الحب طريقا مسدودا ، فلا بد وأن تذهب الحياة كلها إلى الهجم .

وكما يؤكد لانجلترا على الرثوة ، وخاصة بيع الوظائف الدينية مقابل المال ، على أنها أسس للمفاسد والفساد ، فإن باوند يركز على الربا على أساس أنه قبول الإنسان لبيع روحه مقابل مبلغ معين من المال . لذلك لا يختلف المرأي عن فاوست الذى باع روحه للشيطان مقابل الحصول على القوة والمعرفة المطلقة . فالقيمة الأساسية في الحياة تتمثل عند باوند في حصول الإنسان على مقابل عرقه وفكره وكده . وقد أحس يهود أمريكا أن باوند كان يقصدهم بالذات عندما شن هجومه الكاسح على شخصية المرأي . لذلك كانوا له بالمرصاد ، ويقال : إنهم كانوا وراء اعتقاله في بيرزا ثم نقله إلى واشنطن وعماكمته واعتباره مجنونا وإيداعه في مصحة سانت إليزابيث للمدة بين عامي ١٩٤٥ و ١٩٥٨ . وكان باوند من الصلابة والصمود بحيث لم يتراجع قيد أنملة عما قاله في المرابين الذين هاجمهم لانجلترا قبله في القرن الرابع عشر ، بل إن لانجلترا كثيرا ما استخدم لفظ اليهود صراحة .

مولف النقد منه :

وباوند ليس بالبداية التي يدمنه بها بعض النقاد . لكن من الواضح أن آراءه خارج نطاق النقد والشعر تنسم بالبداية والسطحية والقدم كما نجد في كتابه « ألف باء الاقتصاد » . هذا التشتت جعل ناقدا وشاعرا كبيرا مثل ت . س . اليوت يصف آراء باوند بأنها غير مثيرة للاهتمام أو حتى للاتباه ، ورغم الصداقة الطويلة بينهما ويرغم أن اليوت بدأ قصيدته الشهيرة « الأرض الخراب » بإهداء من ثلاثة أبيات إلى إزرا باوند . وفي الواقع

فقد قصد إليوت (بقوله هنا) إلى أن آراء باوند في ذاتها غير مثيرة للاهتمام بمعنى أنه يجب ألا تفصلها عن الأعمال الفنية التي وردت فيها . فباوند ليس فيلسوف ولكنه شاعر وفنان قبل أى شيء آخر .
كان النقاد الآخرون أكثر حساسة على باوند من إليوت . فنجد « ويندهام لويس » يصفه بأنه « ثوري ساذج » بينما يصفه « وليام باتلر ييتس » بأنه « ناثر غير متعلم » ثم أتى جيرترود ستاين لتقول عنه إنه معلم كتاب قروى يقصر ويشرح للتلاميذ لا يقلون عنه سذاجة ، لكن باوند كان من الثقة والصلابة بحيث لم يتأثر بهذه الهجمات النقدية ، وهذا ليس بشيء مستغرب لأنه صمد من قبل للاعتقال وللائهام بالجنون ، وقد قال في حديث إذاعي له بعد الإفراج عنه من المصححة في عام ١٩٥٨ بأن من حق أى إنسان أن يقول رأيه بحرية تامة في أشعاره ، حتى ولو كان رأيه هذا هجوما سافرا . وكان باوند يؤمن بأن الهجوم غالبا ما يصدر عن عدم فهم واستيعاب لآرائه وأشعاره .

كانت نظرتة إلى حضارات الماضى نظرة غريبة وصعبة لم يتقبلها الإنسان العادى . فهو يرى أن حركات التاريخ لا تسير في سلسلة متتابعة ولكنها تتشكل في قمم عالية قد تفصل بينها قرون كثيرة ونحن لا نشعر بأية تأثيرات عليه صادرة من القرون : الثامن عشر والتاسع عشر والعشرين . فهو يؤمن بأن على الشاعر أن يترك الوحي يأتيه من أى عصر وليس بالضرورة من العصور التي سبقتة مباشرة لذلك يمكن للوحي أن يأتيه من العصور الوسطى كما فعل هو شخصيا مع الشاعر وليام لانجلاند . بل إن الوحي الشعري لا يتحتم أن يأتي من الأماكن المجاورة والقرية ، فأحيانا يأتي من بلاد بعيدة مثلا استوحى هو كثيرا من أشعاره من الصين القديمة . وهذا ما جعل نلوق شعره صعبا على القارئ التقليدى ، فقصائده مليئة بالمقتطفات والصور والترجمات التي لم تحضر على بال القارئ ، برغم اهتمامه بالعنصر التعليمى في قصائده .

لم يكن باوند معظوظا مع النقاد لأنهم حاولوا تقييم آرائه وأفكاره منفصلة عن قصائده ، لذلك كثرت الجدل الفكرى حولها وحل محل العمل التقييم النقدى الموضوعى ، مما أدى إلى إهمال القيمة الفنية لأشعار باوند ، تلك القيمة التي تعد السبب الوحيد في إيجاد تلك للكتابة المرموقة التي يتمتع بها باوند بين أعلام الأدب العالمى الحديث ، وخاصة أن باوند كان يتكلم من خلال الصور والاستعارات وليس من خلال الكلمات المباشرة المجردة . وطالما جذر باوند في نظرياته النقدية من الفصل بين الصورة والفكرة ، وطبق بالفعل هذه النظرية في أشعاره . لذلك فهو يعد البداية العلمية والحقيقية لمدارس الشعر والنقد الحديث التي بزغت مع مطلع القرن العشرين وما زالت تمارس تأثيراتها حتى الآن .

(١٩٢٠ -)

راى براديرى روائى وكاتب قصة قصيرة جمع بين شطحات الخيال ونظريات العلم الحديث في أعماله مما جعله يتسنى إلى القصص العلمى الذى أصبح نمطاً أدبياً معترفاً به منذ أواخر القرن الماضى على يدى جيل فيرن الفرنسى وهـ. ج. ويلز الإنجليزى . وقد أدرك « راى براديرى » جيداً أنه من الصعب أن ينظر جمهور القراء بجديّة إلى روائى يحاول التنبؤ بالشكل الذى سيكون عليه العالم فى المستقبل . لذلك حرص براديرى على أن يجعل قصصه المستقبلية تدور فعلاً حول الحاضر الواقعى المعاش ، بمعنى أن المستقبل هو الامتداد الطبيعى للحاضر الذى يمكن من خلال دراسته وتحليله الوصول إلى شكل للمستقبل الذى لا يمكن أن يبدأ من فراغ . وكان الانجاء الذى سلكه براديرى أن جعل الخيل العلمية ، والنظريات الفكرية التى ترتبط بشخصياته وبأحداثه تطويراً معقولاً للحيل والنظريات السائدة بالفعل في عالمنا الواقعى . وقد سلح نفسه بالوعى العلمى السلم الذى يمكنه من استخدام خياله في صياغة المادة العلمية صياغة فنية روائية . بذلك طبق مبدأ أينشتاين الشهير الذى يقول : إن الخيال خير من مجرد المعرفة بل يأتى قبلها . فالمعرفة هى تحصيل حاصل أما الخيال فهو ابتكار ما لم يحصل وإخراجه إلى حيز التنفيذ لكى يتحول إلى معرفة يحصلها من يشاء . وكثيراً ما قال براديرى لنفسه إنه لا بد أن يوجد شيء من المعلوم فى المجهول ، كما أنه لا بد أن يوجد شيء من المجهول فى المعلوم . وليس على الروائى أو الفنان أو العالم إلا أن يبحث عنه وأن يجده . فالمعرفة الإنسانية لا تتجزأ بل هى سلسلة متصلة تؤدى كل حلقة منها إلى الحلقة التى تليها وهكذا ، وبذلك يتحول المجهول إلى معلوم بصفة مطردة . وعلى الروائى أن يستخدم خياله ووعيه في تجسيد المرحلة التى تمهد لتحويل ما كان مجهولاً إلى معلوم أو ما كان خيالاً إلى معرفة . ولد راى براديرى في مدينة وكيجان بولاية إلينوى . وبعد أن انتهى من تعليمه العالى ، أؤمن الإطلاع على الروايات الزائفة بالأبطال الخياليين ، والأحداث المثيرة والمواقف الكوميديّة . ثم بدأ حياته الأدبية بنشر

القصص في المجلات الشعبية الرخيصة التي تصدر لأصناف المتعلمين والحرفيين الذين يقرءون للتسلية فقط . لكنها كانت فترة تدريبية مشهورة له ، مكنته من النشر بعد ذلك في الدور المحترمة وكانت له قصة تقريبا في كل مجموعة سنوية من المختارات التي تصدر بعنوان « أحسن القصص القصيرة الأمريكية » . لم يكن يتم بالشهرة فعلا ، ولكن قصصه انتشرت على نطاق واسع واستقبلت بالتقدير والترحيب من أوساط المثقفين الذين اعتبروه أحد أعمدة الرواية العلمية في الأدب الأمريكي . ولعل أسماء المجلات التي نشر فيها قصصه توحى بالمضامين التي عالجها . فقد نشر في مجلة « حكايات الخيال » ، ومجلة « القصص المدهشة » ومجلة « الرواية العلمية » ومجلة « قصص المجائب المثيرة » ، ومجلة الملهة « و » للمستقبل » ، وقد تتبع خطى الروائي الأمريكي داشيل هاميت الذي بدأ حياته بالنشر في المجلات الشعبية الرخيصة ثم انتقل بعدها إلى المجلات التي تنشر القصص العلمي الجاد الذي يقبل عليه المثقفون والمتعلمون .

اشتهر براديرى بعدة مجموعات من القصص القصيرة العلمية نذكر منها : « الكرنفال المظلم » ١٩٤٧ و « يوميات من الكوكب مارس » ١٩٥٠ و « صور إنسانية » ١٩٥٢ و « تفاحات الشمس الذهبية » ١٩٥٣ و « فهرست ٤٥١ » ١٩٥٣ ، و « بلد أكتوبر » ١٩٥٥ و « عندما ينير الليل » ١٩٥٥ ، و « نبيذ الزهرة » ١٩٥٧ ، و « عقار لشفاء الكتابة » ١٩٥٩ . ولم يقتصر نشاط براديرى على القصص والروايات العلمية ، بل كتب للمسرح والسينما والإذاعة . ومن أشهر أعماله السينائية سناريو فيلم « موى ديك » عن رواية هيرمان ميلفيل للمخرج الأمريكي جون هيوستون . وذلك نظرا لما يحتويه الحوت الأبيض من حيل سينائية وعلمية تناسب المزاج الفني لبراديرى .

لعل أهم سمة تميز بها براديرى في قصصه أنه كان عتزعا بملاً أعماله بمختلف الابتكارات وأحدثها ليس اعتيادا على خياله فقط بل على ما هو موجود فعلا سواء على المستوى المادى الواقعى أو على المستوى الفكرى النظرى . فهو لا يترك قياده لشطحات الخيال وعشه لأنه كمخترع في مجال القصة - يؤمن بأن القارئ لن يقتنع بأى اختراع جديد إلا إذا وجد أن كل عناصره تتفاعل مع بعضها بعضا من خلال الحتمية الفنية والحبكة الروائية التي تحترم عقل القارئ برفض أى عنصر دخيل عليها . فعل الرغم من أن جزئيات الموقف الخيالى ليست واقعية أو حقيقية ، إلا أنها تبدو حقيقية ومعقولة على المستوى الخيالى تطبيقا للمبدأ الفنى الذى يقول : إن كل ما يقع في العمل الأدبى هو في حقيقته واقع فعلى . ويحرص براديرى على أن يمسد في أعماله ما يمكن أن يسعى بالحقيقة الخيالية التي تأخذ منطق الحقيقة لكي تشكل به الخيال الذى يملك عندئذ قوة إقناع الحقيقة . تستمد معظم مواقف براديرى الخيالية جنورها من الحاضر والواقع ، ولذلك فإن الأحداث المرعبة التي تقع في قصصه تؤثر فعلا في القارئ الذى يترك أبعاد خطورتها والتهديد المباشر الناتج عنها ، ذلك لأن عنصر الاحتمال قوى جدا ويحمل في طياته الانتقال من المحتمل إلى الممكن وبالتالي إلى الواقع . فالقارئ يقول لنفسه دائما : إن من المحتمل أن الممكن أن يحدث هذا له أو لأسرته أو لبلده . فمثل سبيل المثال نجد أن الحكاية التي تنهض عليها رواية القصيرة « فهرست ٤٥١ » عبارة عن استمرار للأوضاع السيئة والضغوط المختلفة في علمنا المعاصر والتي تخنق أية تطامع ثقافية وعلمية وفكرية وفلسفية وأدبية في مهدها . فنصان الرواية يشير إلى

درجة الحرارة التي يمتزق فيها ورق الكتب نهائيا . والبطل هو رجل إطفاء ولكن مهمته ليست في أن يطفى الحرائق بل ليشعلها وخاصة في البيوت التي تحتوي على أى نوع من الكتب . ومن الواضح أن الكتب ترمز في هذه الرواية إلى الاستقلال الفكرى ، والنضج العقلى ، والنمو الثقافى وكل ما من شأنه أن يخلق راحة النظم الديكتاتورية الشمولية التي تريد تحويل البشر إلى مجرد أرقام في كشوف جاهزة للاستخدام في أى وقت يريد فيه الديكتاتور أن يتلاعب بهذه الأرقام سواء بالنقص أو بالزيادة .

يبدو الإنسان مركز الدائرة الذي تدور حوله كل قصص برادبرى . ذلك الإنسان الذى غالبا ما يتنازل عن إنسانيته ، وبالتالي يجعل الحياة صعبة بل أكثر استحالة من العصور المظلمة وعصور ما قبل التاريخ . فاحتال النكسة والتراجع إلى الخلف قائم دائما إذا لم يتسلح الإنسان بالوعى الحضارى الحاد الذى يهصره بالطريق الصحيح . ففي قصة « عشب فوق الصخرة » من مجموعة « صور إنسانية » يقوم الأب بإبطال عمل جميع الآلات التي تحيط بمنزله والتي تسر له سبل الحياة . يقول هذا الأب : « لقد سئمتنا تأمل هذه البؤر الميكانيكية والإلكترونية لمدة أطول من اللازم . يا إلهي ! ! كم نحن في حاجة إلى نسمة حرة من الهواء الطلق النقي » . وكانت نتيجة هذه الحفاقة أن التهمة الأسود المترتبة في الثابة والمنتظرة لأية فرصة تسنح لها لكي تقضى على من في المنزل .

لا يعلق برادبرى على هذا الموقف . فهو لا يريد أن يقول بأسلوب تقريرى مباشر إن القضاء على مظاهر الحضارة وإنجازاتها ، قضاء على حياة الإنسان نفسه ، لأنها جزء عضوى منها ولا يمكن أن تنفصل عنه . لا يريد أن يقول أيضا : إن العودة إلى البدائية لا تعنى سوى وضع الإنسان مرة أخرى تحت رحمة عناصر الطبيعة التي لا ترحم . فعل الأقل استطاعت الحضارة أن توفر للإنسان أدنى قدر ممكن من الأمان والاستقرار بتحكمة في بعض تقلبات الطبيعة . ولا يعقل أن يفقد الإنسان هذه السيطرة مرة أخرى ، بل يأمل في مضاعفاتها باستمرار . لا يقول برادبرى هذا المعنى مباشرة لأنه يترك الموقف الدرامى يتحدث نيابة عنه بلغة الفن . فهو فنان وليس بمصلح اجتماعى يبشر بمبدأ معين ويدعو إليه . إنه يملك تلك البصيرة النافذة التي تتنبأ بالمستقبل الرهيب الذى ينتظر الإنسانية إذا ما تركت قيادها لأعداء الحضارة ، وأنصار النظم الشمولية الذين يهدفون إلى جعل الإنسان مجرد أداة في أيديهم . فروعة الحضارة تكن في المحافظة على قيمة الإنسان والسمو بها ، وبالتالي فإن عظمة الإنسان تكن في تطوير هذه الحضارة والارتقاء بها درجات ودرجات .

كليانث بروكس من أعلام النقد الأدبي المعاصر في الولايات المتحدة . وهو يقدم مفهوما جديدا للבלغة الأدبية فيقول : إن الأديب البالغ لا يقدم تقريراً عن الإحساس بل يولده في عقل القارئ عن طريق التضاد أو المفارقة بين المواقف والعناصر المختلفة التي يحتوي عليها العمل الأدبي ، ولذلك ف لغة الأدب عنده هي لغة المفارقة . فاللغة التي لا تشتمل على عنصر المفارقة هي لغة العالم الذي يعبر عن الحقائق بطريقة مباشرة ، أما الحقيقة التي يعبر عنها الشاعر فلا يمكن أن تبلور وتتجسد إلا من خلال المفارقة الناتجة عن موقف شعوري يشتمل على موقف مضاد له ، لكن هذا التضاد يتحول إلى تكامل وتناغم من خلال الوحدة العضوية النهائية المضمثلة في القصيدة . تصدر المفارقات الشعرية عن التوظيف الشعري الخاص للألفاظ التي تكسب معانيها الجديدة من خلال الإيقاع اللحن والدلالات المتتابعة والمتقابلة في الوقت نفسه . وهذه المعاني الجديدة المتشابكة والمتلاحمة قد تتناقض على مستويات عدة ، ولكنها في نهاية القصيدة تبلور التجربة الشعرية التي تنتطح في وجدان القارئ وتؤثر على فكره وسلوكه .

ولد كليانث بروكس في كنتيكي ، وتلقى تعليمه العالي في عدة جامعات أمريكية ، وحصل على إحدى منح سبيل رودس التي درس بها في جامعة أوكسفورد . بعد تخرجه قام بالتدريس في قسم اللغة الإنجليزية بجامعة لويزيانا ، وابتداءه من عام ١٩٤٧ أصبح أستاذ كرسى اللغة الإنجليزية وآدابها في جامعة ييل . وكان من قادة مدرسة « النقد الجديد » التي تركز اهتمامها على القيم الشكلية واللغوية في الشعر والأشكال الأدبية الأخرى ، كثرة ضد الاتجاهات الرومانسية والانطباعية . ولم يقتصر أثر دراسات بروكس النقدية على أمريكا بل انتشرت في كل البلاد التي تتكلم الإنجليزية أو تقوم بتدريسها في جامعاتها . استمر هذا الانتشار على الرغم من مقاومة النقاد التقليديين الذين يركزون على الأفكار والقيم الأخلاقية والإنسانية التي تتضمنها الأعمال الأدبية ، ولا

يعبرون الثغرات التحليل الفنى الموضوعى لها . من أهم الأعمال النقدية لبروكس « الشعر الحديث والتقاليد » ١٩٣٩ ، و « الآتية المحكمة الصنع » ، ١٩٤٧ . كما اشترك مع روبرت بن وارين فى كتابه « تفهم الشعر » ١٩٣٨ ، ثم « تفهم الرواية » ١٩٤٣ ، و « تفهم الدراما » ١٩٤٧ ، و « البلاغة الحديثة » ١٩٤٩ . كما اشترك مع جون إدوارد هاردى فى إصدار دراسته عن « قصائد المترجمون ميلتون » ١٩٥٢ . وله مقالات كثيرة ومراجعات فى مجلات « الشعر » و « كينيون ريفيو » و « فرجينيا كوارترلى » و « بيل ريفيو » وغيرها .

فى مقدمة كتاب « تفهم الشعر » الذى كتبه بروكس مع روبرت بن وارين ، نذكر أن المعرفة التى يمنحنا الشعر إياها هى معرفة مختلفة عن تلك التى تمدنا بها فروع العلوم الأخرى . فهى معرفة شاملة بأنفسنا فى علاقتها بالكون ، ولا تخضع للحساب العقل البارد ، أو التجربة العملية للتغذية ، بل تتأثر فقط بالأهداف الإنسانية والقيم العليا . هذا التأثير هو العامل الوحيد الذى يجعل منها عملية متطورة تجسد صراع الإنسان الخالد من أجل بلوغ معنى محدد وموقع لحياته . وإذا كان الشعر يحوى على هذه المعرفة التجريبية الموجودة فى سائر الفنون الأخرى ، فإن القيمة الحقيقية للشعر تضيع إذا نظرنا إلى المعرفة المستخلصة منه على أنها مجرد رسالات أو معلومات أو بيانات أو أفكار متناثرة . فالمدعى الوحيد الذى يمكن استنباطه من القصيدة يشتمل فى ذلك الأثر الكلى الدقيق لما يحكم أنها كل عضوى متكامل . تلك هى المعرفة التى تقدمها لنا القصيدة . ومن الواضح أنها تختلف عن المعارف التى لا تخرج عن نطاق المعلومات التى يمكن احتجازها فى الذاكرة ، أما المعرفة الشعرية فتتجاوز الذاكرة إلى الوجدان والعقل الباطن وبالتالي تؤثر على سلوك المتلقى وشخصيته .

المفارقة لغة الشعر :

لا يمكن أن تكون لغة الشعر مفردة الدلالات والمعاني حتى ولو قصد الشاعر إلى ذلك ، فلا بد من وجود التداخل والتشابك والتضاد بين الدلالات بحيث تؤدي إلى معان جديدة صادرة عن هذا النسق المعين القائم على البناء الخاص بالقصيدة وحدها . ولذلك فالمفارقة تعنى امتزاج الدلالات المتباينة فى وحدة لا تمثلها إلا القصيدة . وهذا معنى استحالة استخلاص المعنى العام لها منها بلغنا من فهمنا وتذوقنا لها ، لأن الفكرة المجردة ستكون خارج القصيدة شيئا مختلفا تماما عن ذلك الذى قصد إليه الشاعر . فالشاعر يستمد مادته من الإشعاعات اللغوية التى تشكل البناء الخاص للقصيدة ، ولو تغير النظام الذى تنهض عليه القصيدة لإختلف معناها تماما ، أو ربما انهارت ولم تعد لها أية قائمة . ذلك لأن الشاعر أو الأديب مضطرب إلى استخدام تراكيب لغوية قد تكون متناقضة أو متضادة أو غريبة ، لكنها فى الوقت نفسه تستطيع توصيل الإحساس الخاص الدقيق الذى يشتمل داخله .

بهذا يقف بروكس فى مواجهة الرومانسية أو الانطباعية التى تتطلب من العمل الأدبى أن يكون له موضوع معين أو فكرة محددة . ولذلك فهى تصف مسرحية أحيانا بأنها جيدة ، ولكن موضوعها تافه ، كما تعتمد فى بعض الأحيان إلى التخصيص أو اختصار موضوع قصة معينة . بهذا تنظر إلى العمل الأدبى كما لو كان فنجان قهوة ، لا يهتم منه إلا ما يحويه . وهذا جائز أو ممكن فى فروع المعرفة الأخرى غير الأدب . فالقصيدة أو

المرسحة أو القصة عبارة عن وحدة لا يمكن أن تنجز إلى مضمون وشكل ، كما لا يمكن أن تلخص أو تنقل بأية صورة أخرى . فهذه الوحدة مثل البكائن الحى الذى يستمد شخصيته من كيانه بأكمله . ولذلك كان من الخطأ أن نتحدث عن المضمون أو الموضوع في العمل الأدبي أو نحاول تلخيصه لأننا بذلك ننسب إلى الأدب خصائص دخيلة عليه ، هي في الواقع خصائص العلم .

يهاجم بروكس الرومانسية في الأدب والنقد لأنها تتطلب من الأدب أن يعالج المشكلات تماما كما يفعل العلم ، فنقول : إن هذه القصة تعالج مشكلة الفقر أو أن هذه المرسحة قد فشلت في معالجة مشكلات الزواج والطلاق . وهذا خطأ لأنه يهدم البناء الخاص للعمل الأدبي ويفرض عليه أشياء خارجة عن نطاقه الفني . فلو أننا قلنا : إن مرسحة « عطيل » تعالج مشكلة الغيرة لاستطعنا أن نقول نفس الشيء عن مئات المسرحيات الأخرى التي تتناول نفس المشكلة . وبذلك نفقد مرسحة « عطيل » كيانها الذاتي المفرد الذي تكتسب معناها منه فقط . فمن الخطأ أن نقارن بين الأدب والحياة ، أو أن نتطلب من العمل الأدبي أن يسجل لنا أحداث التاريخ أو أن يروينا في صدق وأمانة . فمن حق شكسبير مثلا أن يصور مارك أنتوني في صورة تختلف عن الصورة التي رسمها له المؤرخ بلوتارك طالما أن هذه الصورة تخدم الغرض الفني الذي يهدف إليه الشاعر . والمقارنة بين الأدب والحياة لا تعني سوى الفصل بين الشكل والمضمون ، لأن مثل هذه المقارنة تعتبر العمل الأدبي وسيلة من وسائل الدعاية لرسالة فكرية أو اجتماعية أو سياسية أو أخلاقية أو دينية . . . الخ يقول بروكس في مقدمة كتابه « تفهم الشعر » إن النقاد اللين يطبقون هذا المفهوم النخب على الأعمال الأدبية إنما هم « صائدو رسالات » . فهم يظنون أن العمل الأدبي عبارة عن مجرد غلاف خارجي براق وجذاب للفكرة يفرى الناس بمعرفة ما بداخله ، ولكنهم ينهون منه بمجرد الحصول على محتواه . من هنا جاء عنوان كتاب بروكس الشهير « الآنية المحكة الصنع » . فالعمل الأدبي ليس آنية محكة الصنع للاحتفاظ بالمضمون الفكري لحين توصيله إلى القارئ . أو كما يقول بروكس :

« إن الخطأ الشائع الذي يهدد النقد يكن في الاعتقاد بأن الشكل الفني ليس سوى لوح زجاج شفاف يكشف عن مادة الشعر بطريقة فورية ومباشرة . . . كما لو كان الشكل الفني عبارة عن صندوق يحكم الصنع ، مزين بالنقوش الجميلة والوشى المنمنم لكي يحتفظ بداخله بالمضمون الشعري اللين . »

فلا يعبر المضمون عن أى شيء آخر إلا عن العمل الأدبي نفسه كوحدة عضوية قائمة بذاتها . مثلا لا نستطيع القول بأن الأعمال الأدبية تعبّر عن العوامل الاجتماعية أو الاقتصادية أو السياسية التي تشكل المجتمع الذي يعيش فيه الأدب . كما لا نستطيع أن نقول : إن الأدب يريد توصيل آرائه الشخصية وانمكاساته الذاتية على هذه العوامل المعاصرة . قد تنفق في أن العمل الأدبي يعكس صورة المجتمع كما تعكس المرأة الصورة التي أمامها ، ولكن هذا لا يعني أن الصورة هي التي تشكل المرأة وتكونها . فإشكال العمل الأدبي ويكون هو التقاليد الأدبية التي استوعبها الأدب وترسخت في عقله ووجدانه ، والتي منحت الحس الجمالي بأسرار صنعه . وتحتل هذه التقاليد مكانا بارزا في وعي النقاد اليوم لأنها تزود الأدب بالمهارة الفنية التي تخرجه من دائرة ذاته الضيقة إلى مجال الموضوعية الرحب . هنا يتفق بروكس مع ت . س . إليوت في أن الأدب ليس تعبيرا عن الشخصية ،

بل هو خلق شيء موضوعي له شخصيته المستقلة التي ربما لا تكشف في القليل أو الكثير عن شخصية الكاتب نفسه وذلك طبقاً لقول إليوت «كلما ازداد نضج الأديب الفني ، كانت كتاباته أقل تعبيراً عن شخصية».

الشكل والمضمون :

يرى بروكس أن لفظي الشكل والمضمون لا يعنيان أنها عنصران متميزان ، فهي مجرد اصطلاح نقدي لتسهيل عملية تحليل العمل الأدبي ، لأنها في الحقيقة شيء واحد يتمثل في العمل نفسه الذي لا بد أن يتميز بكيانه المستقل عن أي شيء خارجي ، لأنه مستقل حتى عن صاحبه . لذلك فالتقد الموضوعي الحديث يسلط الضوء على هذه الوحدة للتكاملة المستقلة ، حتى يتمكن القارئ من أن يراه على حقيقته الفنية . هذا المنهج النقدي يتطلب من الناقد جهداً شاقاً لكي يصل إلى التجرد الموضوعي المطلوب ، وخاصة أن الإنسان بطبيعته البشرية يميل إلى أن يرى نفسه فيما يقرأ . لذلك فالأداة التي يجب أن يستخدمها الناقد هي التحليل لا التفسير . فتحليل العمل الأدبي من ناحية شكله ومضمونه لإبراز الوحدة العضوية بينها ، يزيدنا علماً وتلقوا له دون أن يخرجنا عنه

أما تفسير العمل الأدبي في ضوء آرائنا والظروف التي أحاطت به ، والعوامل التي أثرت في إنتاجه فقد يعرفنا بما يجب الناقد أو يكره ، وقد يحبطنا علماً بحياة الكاتب ، أو بالعصر الذي عاش فيه ، أو بالمذهب السياسي أو الأدبي الذي كان يعتنقه ، لكن كل هذه التفسيرات لا تقربنا من العمل الأدبي ، بل تبعدنا عنه . فلا يوجد عمل أدبي ناضج كعبه صاحبه ليكون فهرساً نستدل منه على أحداث التاريخ ، أو المشكلات الاقتصادية التي عاصرتها ، أو المذاهب السياسية التي كانت تسود أمته ، كما أنه لا يوجد العمل الذي ألفه صاحبه ليكتب فيه مجرد سيرته الذاتية . ولجلب بين سطوره الزوايا الناقصة في حياته . فالعمل الأدبي كائن له حياته الخاصة المنفصلة تماماً عن حياة صاحبه ، وهذه الحياة الخاصة هي التي تهتم : كيف نشأت وأين ؟ ما هدف الأديب منها ؟ ماذا أراد أن يحقق ؟ وهل نجح في تحقيق ما أراد ؟ وكيف ؟ .

هذه هي الأسئلة التي يجب أن نجيب عليها لنرى العمل الأدبي على حقيقته الفنية . أما الناقد الذي يشغل نفسه بالبحث عن الفكرة واصطيادها من بين برائن العمل ، فهو يعتبره مجرد وسيلة مؤقتة لتوصيل المضمون ، وليس غاية في حد ذاته . لذلك يقول بروكس : «إنه من الخطأ البين أن نعتبر الشكل والمضمون شيئين منفصلين ، فهذا يسد الطريق في وجه التقد الموضوعي ، فالناقد - في هذه الحالة - سيعتقد أن الشعر يمكن في صدق الفكرة التي تحتربها القصيدة وتقوم بتوصيلها . وغالباً ما تكون مثل هذه الفكرة تأويلاً لمعنى القصيدة وليس القصيدة في حد ذاتها . أو أن يعتقد أن الشعر يمكن في الشكل الفني الذي يظن البعض أنه نوع من الأوعية أو لون من الألفاظ المحلاة بالزخارف . وهذا خطأ فاحش لأنه يقسم الدور الذي تلعبه الصور الفنية إلى وظيفة فنية ووظيفة تجميلية ، أو إذا استخدمنا اصطلاحات دكتور جونسون فإن هذا الدور ينقسم إلى وظيفة « التوضيح » ووظيفة « التجليل » .

في مقالة أخرى بعنوان « ما الذي يوصله الشعر ؟ » يقول بروكس إن مثل هذا السؤال يدل على سوء فهم

بالغ لطبيعة الشعر . ولكن ليس معنى هذا أن الشعر لا ينقل شيئا . وإنما العكس تماما لأن القصيدة تنقل الكثير والكثير جدا ، بل تنقله على نحو من الخصوبة والحساسية إلى الحد الذي يتعرض فيه الشيء المنقول إلى التحريف والتشويه إذا حاولنا نقله بأية أداة أخرى غير القصيدة نفسها . فاللحن الشعري لا يكن فقط في الفكرة بل يكتمل عن طريق الصوت والإيقاع . وليست الكلمات مجرد أدوات توصيل لمان مجردة لا علاقة لها بتجارب نفسية متكاملة ومتشعبة ، بل إن ما تعنيه قد يكون له من السحر ما لكلمة « حبيبى » مثلا أوله من التفجير ما لكلمة « كابوس » وليست المسألة مقتصرة على أن لكل كلمة المدلول الخاص بها بل تتفرع وتتشابك إلى ما لا نهاية حسب السياق الذى ترد فيه هذه الكلمات بحيث ترتبط بما لا حصر له من المعاني والصور التى تحيل القصيدة إلى عمل فنى مستقل متعارف عليه . . من هنا كان الاصطلاح النقدي بأن كل قصيدة تختلف عن الأخرى اختلاف بصائر الأصابع . فاللغة فى الشعر ليست مجرد معان مباشرة ، بل يضاف إليها الأصوات الموسيقية والإثارات الوجدانية ، ولا بد أن يكون التفاعل عضويا بين الجوانب الثلاثة حتى يرتفع التشكيل الشعري إلى مستوى القصيدة الحية النابضة . بذلك يتفق بروكس مع الناقد جورج سانتيانا فى أن الشاعر هو صائغ الكلمات الذى يجملها من مجرد حروف متتابعة تحمل أفكارا مجردة إلى نبض حى يستولى على أحاسيس القارئ عن طريق الصفات الحسية لصوت الكلمات وإيقاعها وفى بعض الأحيان يفرغ الشعراء بالإيقاعات إلى الحد الذى يستنفون فيه عن المعانى التقليدية بحيث تتحول القصيدة إلى قطعة موسيقية مكتوبة بالكلمات . وهذا أكبر دليل على أن النقاد الصالدين للأفكار فى القصائد إنما يبحثون عن سراب ، وسيتهى بهم بتشويه الكيان الجمالى للقصيدة فى نظر القارئ .

(١٨٩٢ - ١٩٧٣)

بيرل بك روائية أمريكية كرسَتْ فيها لبؤرة الحياة في الصين التي عاشت فيها معظم سنى طفولتها وشبابها ، والتي شهدتها وهي تمر بأحرج مراحل ثورتها التي انتصرت أخيراً في عام ١٩٤٩ وغيرت وجه الحياة تماماً على أرضها. ولعل القيمة الفكرية التي تكن في روايات بيرل بك أنها كتبت من خلال نظرة كاتبة قادمة من أمريكا التي تمثل أحدث الحضارات الإنسانية ، إلى الصين التي تعد إحدى الحضارات العريقة الموهلة في القدم. وقد لاقت روايات بيرل بك احتراماً وتقديراً من كل الأوساط الأدبية العالمية نظراً للروح الموضوعية التي تميزت بها . فقد عاشت بيرل بك وسط الصينيين وتعاظفت مع آمالهم وآلامهم ، بل تنبأت بمجتمعية الثورة الجبلية وإن كانت لم تذكرها مباشرة ، فإن تفسخ الحياة الذي صورته في رواياتها بلغ حداً ينذر بالانفجار الذي لا يبقى ولا يلد.

ولدت بيرل بك في فريجينا الغربية لأبوين يشتغلان بالتبشير . وأدى ذلك إلى انتقالها إلى الصين منذ طفولتها ، كما تلقت تعليمها في شنغهاي ثم فريجينا . ولكنها عادت مرة أخرى إلى الصين لكي تتزوج من مبشر يدعى الدكتور ج . ل . بك . لم تأثر به كثيراً في حياتها الأدبية مثلما تأثرت بأبها التي طالما علمتها منذ سنى حداثتها أن تسجل على الورق كل ما تراه وتحس به . ولعل النجاح الذي أحرزته بيرل بك في عالم الأدب يعود أساساً إلى تلك التدريبات شبه اليومية التي تلقاها بيرل على يدى أمها . كانت فكرتها الصحيحة عن الإنسان الصيني قد بدأت في البلور عندما أرسلت في سن الخامسة عشرة إلى مدرسة داخلية في شنغهاي واختلطت بالصينيين الذين وجدتهم مختلفين تماماً عن الصورة التقليدية لهم والموجودة في ذهن العالم الغربي .

كانت بيرل دائمة للمقارنة العملية بين المجتمع الصيني والمجتمع الأمريكي بسبب ثقافتها الفعلي بينهما . فعندما بلغت السابعة عشرة من عمرها غادرت الصين إلى أوروبا ومنها إلى أمريكا حيث أكملت تعليمها في كلية

راندولف - ميكون في فرجينيا . وباتنهاه دراستها الجامعية التي لم تكن مستريحة لما تماماً ، عادت مرة أخرى إلى الصين حيث وجدت أمها مريضة فظلت ترضعها لمدة عامين متصلين . وعندما استردت الأم صحتها رحلت الأسرة إلى شمال الصين حيث قضت هناك حوالي خمس سنوات . بعدها ذهبت الأسرة إلى مدينة نانكينج حيث بدت الحياة مختلفة تماماً . وعلى مدى عشر سنوات راقبت بيرل الصين وهي تغل بالثورة ، وعلى حد قولها رأت « الأيام القديمة وهي تنسحب مهزومة في حين أن الأيام الجديدة تنطلق من رحم الزمن ، ضعيفة وواهنة ولكنها تضح بالحياة القادمة مع الميلاد الجديد » .

قضت بيرل بك فترة من حياتها في العمل بالتدريس في جامعة نانكينج ثم في جامعة الجنوب الشرق وأخيراً في جامعة تشنتال التي كانت معهداً حكومياً حيث قامت بيرل بتدريس الأدب الإنجليزي . لم تكن بيرل مغرمة بالتدريس كمهنة في حد ذاتها ، لكنها وجدت فيه طريقة مثيرة ومفيدة وعملية للحصول على أكبر قدر ممكن من المعرفة بالشعب الصيني من خلال قطاعاته المختلفة التي تتمثل في الطلبة الذين تلقوا محاضراتهم على يديها ، ودارت بينهم وبينها مناقشات مثيرة ومفيدة للغاية أثرت فيها بعد على المضمون الفكري الذي احتوت عليه أعمالها الروائية والقصصية . عن هذه المرحلة المثيرة كتبت بيرل بك تقول : « كان اهتمامي الرئيسي ومتعني الحقيقية يكمن في إثراء معرفتي بالناس ، وطالما أنني أعيش بين الصينيين ، فمن الممتع حقاً أن أتعرف على حياتهم أكثر فأكثر ، لا على أساس أنهم مواطنون ينتمون إلى بقعة جغرافية معينة ، ولكن لأنهم بشر وكئي . فالزمان والمكان لا يغيران من جوهر الإنسان . وأنا لا أستطيع تصنيفهم تحت أعلام معينة تماماً مثلاً لا أقدر على القيام بالمهمة نفسها بالنسبة لأبناء جلدتي . فالحياة أروع وأعمق وأخصب من أن توصف في كلمات . ولأنني عشت بالقرب منهم وخالطتهم في حياتهم اليومية ، بل مارست نفس أساليبهم المعيشية ، فأنني لهذا السبب وحده أمقت كل الكتابات التي تناولت الصينيين وصورتهم في صورة غريبة وشاذة مجرد إثارة عنصر التشويق عند القراء . ولعل أعظم طموح لي يمكن أن أحققه ، هو أن أقدم هؤلاء الناس في كتيبي كما هم في الحقيقة التي أحاول أن أرى كل جوانبها بأ أكبر قدر من الموضوعية » .

وعلى الرغم من انغراس بيرل بك تماماً في الحياة الصينية ، إلا أنها ترفض أن تحيل أعمالها إلى مجرد وصف لصور الحياة المحلية هناك . فهي ترى أن أهم وظيفة للفن تكمن في اختراق حدود الزمان والمكان ، حتى يتمكن الفنان من رؤية الإنسان على حقيقته بعيداً عن الضغوط والظروف المؤقتة . وعلى الأدب أن يبتثق الظاهر دائماً بحثاً عن الجوهر . في هذا تقول بيرل بك : « لن أحدد نظري بمحدود المجال الصيني الذي أعيش داخله ، لأن اهتماماتي وخبراتي تتسع لتشمل الإنسان في كل زمان ومكان . فانا لا أهتم بالصينيين من حيث هم كذلك ، لأنني أرى فيهم بشراً قبل أي اعتبار آخر . والناس يشيرون في الرغبة دائماً في معرفة المزيد عنهم ، أقصد الناس حيث وجدوا . وقد وجدت نفسي بين الصينيين . وهم مثل أي شعب آخر - يصلحون لدراسة الخصائص الجوهرية للنفس البشرية » .

إنجازاتها الروائية :

بدأت بيرل بك حياتها الأدبية مبكرة وحصلت على عدة جوائز كانت تنظمها بعض الصحف الأمريكية . ثم كتبت أول رواية لها عام ١٩٢٩ بعنوان « ربح الشرق وريح الغرب » وفيها عالجت موضوعها الأثير عن الحياة في الصين محاولة تقديمها إلى العالم الغربي في ثوب موضوعي بعيداً عن الأسلوب السطحي التافه الذي تميزت به روايات الغرب التي اتخذت من شعوب الشرق الأقصى مادة لها . ولكن رواية « ربح الشرق وريح الغرب » لم تحز على شهرة واسعة بل ظلت بيرل بك أدبية معزولة حتى كتبت رواية « الأرض الطيبة » عام ١٩٣١ . وهي الرواية التي أخرجتها إلى المجال العالمي والانتشار العريض بما تحمله من تجسيد رائع لمعاناة الفلاح الصيني وكفاحه لكي تخرج الأرض أطيب ما عندها ولكن ظلت حياته رمزاً للشقاء واليأس .

تعود الروائيون الغربيون الذين تناولوا الحياة في الشرق الأقصى في رواياتهم أن يقدموا شخصيات قادمة من الغرب ، بل إن بعضهم عقد لواء البطولة للرجل الأبيض المغامر الذي جاء من الغرب لكي يعلم الصينيين الحضارة والمدنية . لكن لم تستطع هذه الروايات أن تدخل التراث الإنساني للرواية ، لأنها لم تخرج عن نطاق روايات المغامرات السطحية التي تكتب للسلية العابرة ، وخاصة أن بعض الروايات تميز بالنظرة العنصرية التي تنحاز إلى الجنس الأبيض في مواجهة الجنس الأصفر . فإذا كانت حركة التاريخ تحتم انتقال الحضارة من بقعة إلى أخرى ، فليس معنى هذا أن نوصية الإنسان مختلف باختلاف المكان أو الزمان .

جاءت روايات بيرل بك لكي تشكل نغمة جديدة تتميز بالموضوعية الفنية الكاملة . ولعل هذا من الأسباب التي جعلتها تخلص من الشخصيات الغربية . فأبطال الروايات وشخصياتها من الصينيين ، بل إن نظرة الروائية كانت في بعض الأحيان تتخلص من التأثيرات الغربية والشرقية على حد سواء لكي تنطلق إلى المجال الإنساني الرحب . تجلت هذه النظرة في رواية « الأرض الطيبة » بصفة خاصة . فشخصية البطل وانج لانج لا تمثل الفلاح الصيني المكافح بقدر ما تجسد صراع الإنسان وتمسكه بالأرض التي يشعر أن جلوده تمتد لتشعب في باطنها . ولذلك فالبطولة معقودة للأرض كما هي معقودة للإنسان تماماً . ومن العلاقة العضوية بين الإنسان والأرض نبعت رواية « الأرض الطيبة » . فليست هناك ثمة مغامرات من ذلك النوع الذي تميزت به روايات الشرق الحافل بالغموض والأسرار والغربة . فرواية الأرض الطيبة تحكي ببساطة متناهية قصة حياة فلاح من الصين والأحداث التقليدية التي تقع فيها من زواج وإنجاب للأطفال وجماعة و وفاة . . الخ .

وعلى الرغم من أن الأحداث والمواقف تبدو تقليدية ، إذ ليس فيها من الإثارة الروائية المعتادة شيء ، إلا أن المعالجة الفنية للمواقف والشخصيات ليست تقليدية بالمرة . فالرواية عبارة عن لوحات متتابعة عن الحياة في الصين ، لكنها لا تعتمد فقط على التسجيل الوصفي ، بل تكن في الصراع الدرامي علاقة عضوية بين الشخصيات الرئيسية وبين الخلافات الوصفية بحيث لا يمكن الفصل بين الفلاح والأرض ، أو بين الإنسان والصين . وتعاملت بيرل بك مع شخصياتها لا يؤدي بها إلى الحماسة الجوفاء ، أو الوعظ المباشر لأنها تترك المواقف تتطور من تلقاء نفسها لكي تشكل في النهاية البناء العام للرواية .

وما ينطبق على رواية «الأرض الطيبة» وينطبق على روايات بيرل بك الأخرى التي تأخذ من الحياة في الصين مضموناً لها مثل رواية «الثوري الشاب» التي كتبها في نفس عام «الأرض الطيبة» ١٩٣١ ، ثم رواية «أبناء» ١٩٣٢ ، ورواية «الأم» ١٩٣٤ . وقد كتبت بيرل بك روايات أخرى بعد عودتها النهائية إلى أمريكا ولكن تاريخ الرواية العالمية سيذكرها رواياتها الصينية وخاصة «الأرض الطيبة» التي تذكرها ذكرت مؤلفتها . ويبدو أن الخصائص الفنية والفكرية الكامنة في المضمون المعالج هي التي تحدد المدى الذي يمكن أن ينطلق إليه الفنان في إنجازها الأدبي . وإذا كانت بيرل بك قد أكدت مراراً أنها لا تهتم بالصينيين بصفة خاصة ، لأن اهتمامها يتركز في الإنسان بصرف النظر عن الزمان أو المكان ، إلا أنه من الواضح أن انفعالها بالحياة التي عاشتها في الصين هي التي جعلت منها الروائية بيرل بك التي يعرفها الجميع .

بلغت بها الحساسية بالحياة في الصين لدرجة أنها انشقت عن أبناء جلدتها الذين يشكلون بعثات التبشير هناك ، ودخلت معهم في جدل علني حول الأهداف الحقيقية المقصود بها عمليات التبشير التي تتخذ من الدين ستاراً تخفي به أطامها السياسية . خاضت بيرل بك هذه المعركة الفكرية على الرغم من أن زوجها كان يعمل بالتبشير . وإنتهت هذه المعركة بأن قررت العودة النهائية إلى أمريكا حيث عملت في نشر الكتب لفترة وجيزة ، وكانت تخرج من حين لآخر لقرائنها برواية جديدة ، كما انجذبت أيضاً إلى كتابة السيرة الذاتية كما فعلت بالنسبة لأبيها في كتاب «الفتى» ولأُمها في كتاب «الملك المحارب» اللذين صدرا معاً عام ١٩٣٦ .

كانت بيرل بك من الشجاعة بحيث تبنت الدفاع عن الملونين بعد عودتها إلى أمريكا ، وذلك في وقت كانت التفرقة العنصرية على أشدها في الولايات المتحدة مما عرضها لهجوم كاسح وقد لا يرحم . لكنها لم تعباً وظلت في كفاحها الذي أثمر أخيراً بإنشاء دار الترحيب والرعاية في بنسلفانيا التي تستقبل الأطفال الذين من أصل أمريكي أسيرى حيث يتلقون كل عناية تكفل لهم الاستقرار المعيشي والتعليم الذي يؤهلهم لشق طريقهم في المجتمع عندما يشبون عن الطوق . لكن هذا النشاط الاجتماعي في أمريكا جعل من بيرل بك مصلحة اجتماعية أكثر منها روائية فنانة لأن الروايات التي كتبها في تلك الفترة لم ترتفع فنياً إلى مستوى رواياتها الصينية . ويبدو أن الشحنة الفنية التي أنتجت هذه الروايات قد وجدت لها متنفساً عملياً في إنجازاتها الاجتماعية من أجل الملونين الأمريكيين .

الرواية الصينية :

منحت بيرل بك جائزة نوبل للأدب في ١٠ ديسمبر ١٩٣٨ وكان قرار منحها الجائزة مثيراً على «لوحاتها الملحمية الخصبية والأصيلة من حياة الفلاحين الصينيين ، وتحفها الأدبية في مجال السيرة الذاتية» وفي خطاب بيرهالستروم رئيس أكاديمية نوبل في حفل تسليم بيرل بك للجائزة قال : «إنه عندما قررت الأكاديمية السويدية منح جائزة هذا العام إلى بيرل بك لأعمالها الأدبية المرموقة التي تمهد الطريق من أجل التعاطف الإنساني بين مختلف فئات البشر بصرف النظر عن الحدود الفاصلة بين العناصر والأجناس المختلفة ، وكذلك لدراسات بيرل بك في عالم المثل الإنسانية التي تشكل المضمون الأساسي لأعمالها ، فإن الأكاديمية تشعر بأن إنجاز بيرل بك كان متمشياً تماماً مع أهداف المفريد نوبل وأعلامه من أجل المستقبل» .

طلبت الأكاديمية من بيرل بك أن تختار موضوعاً أدبياً لكي تحاضر فيه ، فلم يجد بيرل سوى موضوع « الرواية الصينية » كما نشأت بالفعل في الصين بعيداً عن أية تأثيرات غربية وخاصة أنها أكدت من قبل أن الشكل الفني والمضمون الفكري في رواياتها قد تأثرا بالرواية الصينية أكثر من تأثرهما بفن الرواية كما عرفه الغرب أو أمريكا بصفة خاصة . وتعتقد بيرل أن أى اتصال بين الرواية الصينية والرواية الغربية سيؤدي على الأخيرة بالفائدة الجمة لأن تقاليدنا الأدبية وجذورنا الفكرية والاجتماعية تختلف تماماً . فالرواية الصينية لم تكن أبداً فناً قائماً بذاته كالشعر مثلاً ، بل كانت نشاطاً اجتماعياً بكل ما تحمله هذه الكلمة من معان . لذلك لم ترتبط بطبقة الكتاب أو الأدباء أو المثقفين الأكاديميين . فالشعب بجميع طبقاته كان يمارس هذا النشاط كنوع من التسلية المفيدة التي تتيح له الاطلاع على أكبر قدر ممكن من حكمة الأجيال السابقة .

ولعل ابتعاد الرواية الصينية عن القوالب والمعايير التي أغرم بها المثقفون والدارسون ، قد ساعدها على الانطلاق الحر الخلاق ، والارتباط بحركة المجتمع وتطور الفكر فيه . لذلك كانت الرواية الصينية نتاجاً للوجدان العام الذي يشترك فيه عامة الناس . ترتب على ذلك أن أصبحت لغة الرواية هي اللغة الدارجة التي يستخدمها الصينيون في حياتهم اليومية مما أكسبها حيوية وقدرة على تجسيد أحلام الناس . وعندما جاء البوذيون إلى الصين وجدوا أن الأغايط الأدبية الدينية مثل الشعر والمخطوط والحكم والأمثال والمستندات التسجيلية والأسطورة الدينية قد انفصلت تماماً عن وجدان الشعب وأصبحت مجرد قوالب صماء فقدت كل المعاني والدلالات التي كتبت من أجلها . لذلك نادوا بأن الحياة تأتي قبل الأدب في الأهمية وليس من الحكمة في شيء أن يشكل الناس فكرهم حتى يتمشى مع القوالب التي صلبها المثقفون من قبل . فالفروض أن يحدث العكس بحيث يستمد الأدب كل أصوله من الحياة المستمرة المتجددة .

انجذبت الرواية - على يد البوذيين - إلى المنهج التعليمي الذي يعمل على تحويل التعاليم الدينية إلى سلوك يومي حتى لا تكون مجرد نصوص محفوظة . فقد استغلوا حب الناس للرواية ووضعوا في طياتها التعاليم التي يريدون بثها بين الناس . ونظراً لأن الأمية كانت متفشية إلى حد كبير بين عامة الشعب ، فقد أصبح السرد الروائي وسيلة شائعة في التجمعات التي تتعقد في وقت الفراغ وخاصة في المساء . من هنا بدأت الرواية الصينية تأخذ شكلها المتعارف عليه منذ عشرات القرون الماضية . كانت رواية شفاهية تنقلها الألسن جيلاً بعد جيل . وتحولت الشخصية الخيالية المحيطة إلى بشر أحياء يديون على الأرض ويقنعون كل من يسمع عنهم أثناء السرد الروائي . كانت الشخصيات الناصرة الرئيسية بل ربما الوحيد الذي يجذب انتباه المستمعين . كيف تحرك وتسلك وتفكر وتعيش ؟ أما تسلسل الأحداث والحبكة فلم تكن ماثراً اهتمام حقيقي . لذلك كانت الرواية تستمر إلى مالا نهاية أو تتوقف فجأة لأن الأمر مرهون كله بمدى ارتباط المستمعين بالشخصية .

كان مضمون الروايات يدور حول الموضوعات المفضلة عند جمهور المستمعين مثل الأساطير والمغامرات والمؤامرات والحروب والصراعات وقصص الغرام . وهناك ظاهرة واضحة في الصين هي أن الرواية كانت دائماً أهم من الروائي الذي توارى تماماً في الظل لدرجة أن الروايات التي تناقلتها الأجيال حتى الآن مجهولة المؤلف أو مشكوك في نسبها إلى مؤلف محدد . فقد حرص الروائيون على تقديم كل ما يمت للرواية بصله مع الانتفاع تماماً

عن النحدث عن آرائهم وأمزجتهم الشخصية . ولعلنا نلاحظ أن هذه الموضوعية الفنية المبكرة التي حفظها الروائي الصيني منذ عشرات القرون ، هي نفسها التي يحاول النقد الحديث تحقيقها في القرن العشرين . وبصرف النظر عن القيمة الفنية للرواية ، فإن القيمة التسجيلية كانت تغطي في كثير من الأحيان على كل عناصر الرواية التي تضمنت كل مظاهر الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية في كل عصر على حدة . فلم يكن الروائي داعياً بشكل محدود لروايته ، بل كان السرد يمتد طاملاً أن في المضمون ما يسمح باستمراره . ولم يكن هناك أسلوب خاص ويميز للرواية . ولكنها كانت محتشدة بالكثير من الشخصيات المستمدة من التراث الشعبي والفولكلور القديم . وبالإضافة إلى قوى ما وراء الطبيعة التي تتحكم في سير الأحداث وحركة الشخصيات عن طريق المعجزات وأعمال السحر ، فهناك روح الدعاية والتهمك التي تغلف المواقف حتى لو كان المضمون جاداً . تعد الرواية الصينية مرآة حقيقية للعصور التي مرت بها ، لذلك تتراوح بين الرومانسية والمثالية والإسراف في العاطفة وبين الواقعية والتسجيلية التي تنتقل من نطاق الفرد وأحاسيسه إلى مجال المجتمع وتياراته . كانت الرواية تختص على الأغلب الشعبية التي يتغنى بها الناس على اختلاف مستوياتهم الاجتماعية ، وكثيراً ما اتخذوا من مضمون الرواية مادة لمسرحية يقومون بتمثيلها . وعندما بدأت الشيوعية في الانتشار بزعامة ماوتسي تونغ في الثلاثينيات من هذا القرن استخدم الشيوعيون هذا التراث الخصب من الرواية لترويج مبادئهم عن طريق تلوينه وتفسيره في ضوء العقيدة السياسية الجديدة . فقد أدركوا أن جهاز الإعلام الشعبي الوحيد الذي استطاع أن يعيش في الصين عشرات القرون المتتالية كان الرواية .

بالطبع لم يهتم الشيوعيون بالجانب الفني للرواية ، بل اتخذوا منها مجرد وسيلة إعلامية لترسيخ المبادئ الجديدة في وجدان الجماهير . وطبقوا هذا على الروايات الشعبية المحبوبة والمتشعبة مثل « شيوهو » و « سانكيو » و « هانج لومنج » لكن يهمل بك تقول إن تأثيرها كان بالرواية الصينية كما عرفها التراث الشعبي القديم بصرف النظر عن التيارات السياسية الحديثة . ولعل الإنجاز الحقيقي ليهل بك يتمثل في أن روايتها كانت بمثابة تطعيم للرواية الغربية الحديثة بتقاليد وأساليب روائية استطاعت أن تقهر الزمن بطول الصين الطويل .

(١٨٥٩ - ١٩٣١)

ديفيد بلاسكو من كتاب المسرح الأمريكي الذين عاشوا حياة مسرحية بمعنى الكلمة . فقد إشتغل بالتثليل والإخراج والإنتاج والإدارة بالإضافة إلى مهاراته في التأليف المسرحي . أى أنه جمع بين الصنعة والفن مما مكنته من أدق أسرار هذه الحرفة الفنية التي بهر بها طوال حياته . أراد أن ينقل نفس الانبهار إلى جمهوره فكتب مسرحيات زاعمة بالمواقف الجياشة والأحاسيس المتناقضة ، والصراعات بين الواجب والعاطفة . ومن الواضح أنه ترك بصماته واضحة على أجيال كتاب المسرح الأمريكي الذين أتوا بعده ولم يتخلصوا من حبهم لإثارة عواطف الجمهور بأكثر قدر ممكن من الشحنات الدرامية . لكن لا يعنى هذا أنه كان كاتباً رومانسياً يريد أن يجعل من مسرحياته مهرباً لجمهوره من وطأة الضغوط اليومية ، بل كان كاتباً واقعياً يمس المجتمع ولكن بأسلوب الفنان . كان يؤمن أنه يكفى أن يعيش المتفرج حياة المسرح بكل ما تحويه من صراعات وأحاسيس زاعمة بالمعاني والدلالات حتى يدرك الفوضى والتشويش والاضطراب الذى تحتوى عليه حياته العملية . ومن هنا يعمل على تطويرها وتغييرها بحيث تقترب في معناها ودلالاتها من الحياة المسرحية التى يعيشها من خلال مشاهدته للمسرحية .

ولد ديفيد بلاسكو في مدينة سان فرانسيسكو . وأرسل في صباه إلى مدرسة تابعة لأحد الأديرة في مدينة فيكتوريا بـ كولومبيا البريطانية . وهناك هرب من المدرسة لكى ينضم إلى فرقة جولة للسرك . ثم انتقل إلى العمل بفرق المسرح المتجول مما أكسبه خبرة عملية أفضل من أية دراسة نظرية منهجية . وهى الخبرة التى اعتمد عليها في حياته المسرحية حتى مكنته من إنشاء « مسرح بلاسكو » الشهير في نيويورك ، المدينة التى قضى فيها زهرة عمره ، وحقق فيها شهرته التى بدأت بمسرحية « قلب ميريلاند » ١٨٩٥ التى تتخذ من الحرب الأهلية الأمريكية مضموناً لها ، وذلك بإيجاز من قصيدة روزهارتويك ثورب « يجب ألا يندق جرس الموت الليلة » ١٨٧٠ . وكان بلاسكو

قد زار ولاية ميريلاند واستمد من مناظرها الواقعية خلفية وصفية تفصيلية لمسرحيته. تقع البطة ميريلاند كالفرت في غرام ضابط من ضباط جيش الشمال ، وعندما يصدر عليه حكم الإعدام على أساس أن يتم التنفيذ مع دقات جرس الموت ، تقوم حبيبته بجولة بارعة يكون من شأنها أن يتوقف الجرس عن العمل بحيث يفقد الإعدام الشرط المرتبط بتنفيذه .

في عام ١٨٩٨ أعد بلاسكو مسرحية «زاز» عن المسرحية الفرنسية التي كتبها بيير بيرون وتشارلز سيمون وتدور حول علاقة غرامية بين رجل متزوج وفاته تعمل في أحد الأندية الليلية . كانت للمسرحية في ذلك الوقت تعد من أجراً للمسرحيات التي عرضت في أواخر القرن . وقد قام الموسيقار الإيطالي ليونكافالو عام ١٩٠٠ بتأليف أوبرا معتمداً على قصتها . وواضح من اختيارات بلاسكو لمضامينه أنه يسعى للمثير وجدانياً دون أن يركز على المثير فكراً . ولذلك فإن مسرحياته تشكل الخط العام الذي اتخذته السينما الأمريكية فيما بعد أسلوباً للنجاح التجاري الذي يجمع كل طبقات المجتمع أمام الشاشة .

في عام ١٩٠٥ كتب بلاسكو مسرحية «فتاة الغرب الذهبي» التي شكلت أيضاً الجزء العام لأفلام الغرب الأمريكي أو «الويسترن» فيما بعد . في هذه المسرحية تدور البطة «فتاة الغرب الذهبي» حانة ملهقة بأحد معسكرات المناجم في الغرب القديم . يصف الناقد آرثر هويسون كوين الفتاة فيقول : إن عملها في الحانة بين السكارى لم يؤثر إطلاقاً على نقائها وشجاعتها وإخلاصها وعاطفتها البرية . ويجدث أن يقع في غرامها كل من مأمور المدينة «الشريف» وأحد الحارجرين على القانون ، لكنها تمنح قلبها للخارج على القانون . وعندما يقرر الشريف الانتقام من الخارج على القانون تتحده الفتاة أن يلعب معها الورق بحيث إذا خسرت فلا بد من القبض على حبيبها المجرم وتنفيذ حكم الإعدام فيه . وبالفعل تلاعبه وتفش حتى تكسب الجولة . ولكن هذا لا ينفذ حبيبها من القبض عليه . وعندما يدرك حال النجم كم كان حبا عميقاً له ، يطلقون سراحه على الفور ، ويرحل الاثنان إلى مكان آخر لبدء حياتهما من جديد . وقد أصعب الموسيقار الإيطالي جياكومو بوتشيني (١٨٥٨ - ١٩٢٤) بالمسرحية بحيث أقام عليها أوبرا بنفس الاسم ، وكانت أول أوبرا عالمية تتخذ من مغامرات الغرب الأمريكي مضموناً لها .

في عام ١٩١١ كتب بلاسكو مسرحية «عودة بيتر جريم» الزائرة بالخيال والفانتازيا وكل العناصر التي تحاق بالجمهور في آفاق بعيدة تماماً عن حياته اليومية الضيقة . يقدم بلاسكو بطلة جريم عالم النبات المعجوز الأعزب الذي يحاول مساعدة ابن أخته فردريك التافه الذي لا قيمة له على الإطلاق وذلك بأن يستخلص من ابنته بالتبني كاترين وعداً بأن تتزوج منه لتأكده من أن أي فتاة أخرى لن ترضى به . ويجدث أن يموت بيتر جريم فجأة في نهاية الفصل الأول ، ولكنه يعود إلى الأرض في الفصل الثاني وقد صمم أن يمنح أوفيك رباط الزواج الطام الذي تسبب فيه ، وجنى به على مستقبل كاترين . وبالفعل ينجح في مهمته من خلال المشاهد الخيالية ، والحيل المسرحية الماهرة التي جعلت المسرحية من أنجح المسرحيات التي أُقبل عليها الجمهور والتي جعلت العاطفة السرفة التي تحوي عليها المسرحية مقبولة ومقبولة إلى حد كبير :

وقد اشترك بلاسكو مع كتاب مسرحيين آخرين في كتابة بعض المسرحيات مثل «قلوب من خشب البلوط»

مع جيمس ا. هين عام ١٨٧٩ والتي اقبسها الإثنان من المسرحية الميلودرامية «بوصلة البحار» للكاتب الإنجليزي ه. ل. ليرلي الذي كتبها عام ١٨٦٥ وقد تم الاقتباس بدون موافقة ليرلي الذي نقل في إيقاف عرض المسرحية أو في منح مسرحية الأصلية عنوان «قلوب من خشب البلوط». وكانت المسرحية الثانية التي أعدها بلاسكو مع كاتب آخر (فرانكلين فايلز) هي «الفتاة التي تركتها ورائي» ١٨٩٣ من نوع الميلودراما التي تدور أحداثها في موقع من مواقع الجليش في ساويكس. هناك هجوم للهنود الحمر على وشك أن يقع وقائد الموقع على وشك أن يقتل ابنته كيث حتى ينقذها من هنود الساويكس، ولكن فجأة يسمع الجميع نغمة قفازة الفرسان القادمة لإنقاذ الموقع. ومن الواضح أن عشرات الأفلام الأمريكية قد قامت على هذه الفكرة التقليدية. ومع الكاتب جون لوثر لونج ألف بلاسكو ثلاث مسرحيات من أشهرها «مدام بترفلاي» ١٩٠٠ وهي في الأصل قصة قصيرة للونج تدور حول فتاة يابانية تقع في غرام ضابط من ضباط الأسطول الأمريكي وقد ظنت خطأ أنه تزوجها، ولكنه يهجرها وتنتهي حياتها بالانتحار. وقد حول الموسيقار بوتشين المسرحية إلى أوبرا شهيرة بنفس الاسم. وكانت المسرحية الثانية التي كتبها بلاسكو مع لونج «حبيبة الآلهة» ١٩٠٢ وهي تراجيديا رومانسية تتخذ من اليابان خلفية لها مثل «مدام بترفلاي». نجد الأميرة يوسان معطوبة إلى رجل لا تحبه. تتطلب منه القيام بمهمة مستحيلة تتمثل في القبض على رجل خارج على القانون وسبب السمعة يدعى الأمير كارا. وكان كارا قد سبق له أن أنقذ الأميرة يوسان ولكن بدون أن يكشف لها عن شخصيته الحقيقية. والآن تحاول أن تنقله ولا تفعل ذلك إلا بكشف المكان الذي يختبئ فيه أنصاره. ولكنه يعود إلى أنصاره ويموت محاطاً بمحبيته الساموراي مفضلاً للموت على الحياة الخائنة. والقصة لها أصل في التاريخ الياباني، وقد نجحت المسرحية نجاحاً باهراً للدرجة أنها عرضت على مسارح المواسم الأوربية مثل لندن وباريس وبرلين لفترات طويلة.

كانت للمسرحية الثالثة التي كتبها بلاسكو مع لونج هي «ادربا» ١٩٠٤ التي تحتوي على نفس العناصر التاريخية الميلودرامية الرومانسية. تدور أحداثها في القرن الخامس على إحدى جزر البحر الإندونيسية حيث يشتعل الصراع بين أختين من أميرات العائلات الملكية في ذلك العصر البعيد. وهي مثل مسرحية «حبيبة الآلهة» تتخذ مادتها من التاريخ المسجل بالفعل، ونجحت كمثيلاتها السابقة. وقد شجع هذا النجاح المتتالي بلاسكو على إنشاء مسرحه الخاص به في مدينة نيويورك، وهو المسرح الذي ارتبط بأشهر مسرحياته. كان عدد المسرحيات التي أنتجها حوالي أربعائة مسرحية كان لها أثر كبير على أجيال الكتاب الذين أتوا بعده، بل أثرت أيضاً على أساليب الإنتاج السينمائي التي اتبعتها هوليوود وخاصة فيما يتعلق بنظام النجوم الكبار من الممثلين الذين يشكلون بأسمائهم الضخمة. وشعبتهم الآسرة منطقة جذب للجمهور. وإذا كان مسرح ديفيد بلاسكو قد اتفقد الفكر العميق للشعق إلا أنه لم يفترق إلى الفن المهر بكل أبعاده الخيالية وعواطفه الجياشة، وحيله المسرحية الزاحمة بالإثارة الوجدانية.

يعد إدجار آلان بو من الرواد الأمريكيين الأوائل في مجال الشعر والنقد والقصة القصيرة . ولم يكن يمارس التأليف الأدبي بنفس المغوية والتلقائية التي اشتهر بها الرواد الآخرون من أمثال هيرمان ميلفيل وتنتايل هونورن بل كان واعياً تماماً بالتقاليد الفنية التي تفرق بين ما هو أدب وما هو ليس بذلك . ولهذا يعد بو أيضاً من أوائل المنظرين الأمريكيين في مجال النقد الأدبي ، وكانت نظراته النقدية من النضج والعمق بحيث استمر أثرها إلى مدرسة النقد الحديث في أمريكا وأوروبا . فهو يحدد الأدب بقوله : إنه نوع من التأليف يكن تحت ظاهره - المباشر في اللفظ والمعنى - معنى آخر غير مباشر ويمكن إدراكه تلميحاً لا تصريحاً . وهذه إحدى أساسات النقد الحديث التي تقول : إن الأدب يعتمد على التلميح غير المباشر الذي يشير إلى الموجودات دون أن يقرر ويحدد ما هيها كما يفعل العلم . ولذلك فالتحديد والتصريح والتقرير المباشر ، كلها أدوات لا تمت إلى المجال الفني لأدب بصلة . ولم يقف بو بأفكاره النقدية عند حدود النظرية بل انتقل بها إلى حيز التطبيق في قصصه وأشعاره . هنا يمكن إنجازة الحقيق ككل ، فنحن لا يمكننا الفصل بين نقده وفنه . فإذا أخذنا قصصه القصيرة على سبيل المثال سنجد أنها تشكل علماً مستقلاً بذاته لا يتنص على التصوير المباشر للواقع التقليدي المعاش ، بل يعتمد على التجسيد الرمزي الذي يبلور لنا صراع الجوهر الشعري الكامن داخل الأديب للتخلص من رواسب هذا العالم للتحلل والمتفتت والمتغير دوماً . وليس الأدب في نظر بو سوى محاولة الإنسان لاستعادة قدرته على إدراك هذا العالم من خلال الرؤى والأحلام والأطياف التي تصل به إلى كنهه الجمال الأزلي والأبدى الذي لا يخضع لمعايير الحياة اليومية المقلية .

ولد إدجار آلان بو في مدينة بوسطن من أبوين كانا يشتغلان بالتجليل المسرحي . وفي طفولته المبكرة هجر أبوه أمه تاركاً إياها تتوحد في مدينة ويشموند بفرجينيا ولم يتعد إدجار الثانية من عمره . فأخذ إدجار آلان أحد بحار

ريتشوند إلى منزله لتربيته ورعايته وعنده باسم إدجار آلان بو على الرغم من أنه لم يتبته رسمياً . وكانت زوجة آلان - التي لم تترك أطفال - في منتهى العطف والحنو على بو الذي أفرغت فيه كل عواطف الأومة للكجوة داخلها . ولم تترك الأسرة سيلاً لمساعدة بو إلا وسلكته ، فكتته من الحصول على التعليم الراق في ريتشوند ثم في إنجلترا . وقد أثبت بو جدارته الدراسية عندما التحق بجامعة فرجينيا التي أحرز فيها تفديرات عالية . ولكنه لم يستمر فيها أكثر من عام لانكيا به على الحمر والميسر مما جعل آلان يضطر إلى التوقف عن دفع مصاريف الجامعة ، وإلحاقه بعمل لكي يرتزق منه ويتعلم الجديدة في الحياة بأسلوب عمل . ولكن طبيعة بو الثورية القلفة جعلته يهرب في عام ١٨٢٧ إلى بوسطن حيث تمكن من نشر أول ديوان شعرى له بعنوان « تاملين وقصائد أخرى » ولكنه لم يكتب اسمه على اللديوان بل نشره « بقلم بوسطوني » .

تقلبت الأحوال بعد ذلك بو فخدم لمدة سنتين في جيش الولايات المتحدة وذلك قبل أن يساعده آلان مرة أخرى في الالتحاق بكلية ويست بوينت العسكرية . ولكن سرعان ما طرد منها بسبب طبيعته القلفة المتقلبة التي لا يمكن أن تخضع لأى نظام رتيب . وكان غضب آلان من بو هذه المرة صارماً وخاصة أن زوجته التي كانت تحنو على بومات ، وتزوج بئانية لم يكن لبو أى مكان في حياتها . كان هذا بمثابة القطعية النهائية بين آلان وبو مما اضطره إلى الاعتد على نفسه تماماً في شق طريقه في الحياة بالأسلوب الذى يلائم شخصيته غير التقليدية . وقد بدأ انكيا به على قرض الشعر عندما نشر تبعاعاً في عام ١٨٢٩ كتيبات تحتوي على قصائده ، ثم أصدر قصائده كلها التي يكتبها في تلك الفترة المبكرة في طبعة ثانية عام ١٨٣١ . ولم تأت له أشعاره هذه بالشهرة إلى أن نشر أول قصه له بعنوان « معطوط وجد في زجاجة » وحصل بها على جائزة القصة التي سلطت عليه أضواء الشهرة ، وأحاطته بلقيف من أصدقاء الأدب ، وفتحت له الطريق للنشر بصفة شبه منتظمة في مجلة « الرسول الأدبي الجنوبية » ، وفي عام واحد وصل إلى منصب رئيس التحرير .

وفي عام ١٨٣٦ تزوج من ابنة عمه البالغة من العمر أربعة عشر عاماً ، وكعادته القلفة هجر رئاسة تحرير المجلة التي تركها إلى نيويورك . وظل بقية سنوات حياته متنقلاً ما بين نيويورك وفيلادلفيا ، وعاملاً كصعفى أورييس تحرير ، أو كمحرر أدبي ، أو مراجع . وكان من الصعب وضع معيار ثابت لنوعية كتاباته التي تراوحت بين الإبداع الأدبى والصحافة الفكرية ، بين الابتكار الأصيل والسطو على أعمال الآخرين مدعياً أنها بقلمه . وبصرف النظر عن هذه التقلبات والقجوات ، فر الواضح أن إبداعه في مجال الشعر والقصة كان موازياً لنشاطه في مجال الصحافة والتحرير إن لم يكن يريزه . وهذا يرجع إلى أنه كان يكتب الأدب للنشر الفورى في الصحف والمجلات ، ولذلك أربط طول قصصه بالمساحة المتاحة لها ينطق هذا على كل قصصه باستثناء قصة « حكاية آرثر جوردون بيم » التي فرض عليه مضمونها ألا يتقيد بمساحة صحيفة محددة .

في عام ١٨٤٠ جمع الكثير من قصصه في مجلدين بعنوان « قصص الخيال الجامع » وذاعت شهرته في كل الآفاق الأدبية في أمريكا عندما نشر قصة قصيرة بعنوان « البقة الذهبية » ١٨٤٣ ، وقصيدة بعنوان « الغراب » ١٨٤٥ . وفي نفس العام ظهرت مجموعتان من القصص والقصائد ، الأولى « حكايات » والثانية « الغراب وقصائد أخرى » . ولكن أحواله الاقتصادية لم تتحسن وماتت زوجته عام ١٨٤٧ بعد مرض طال عليها بفضل

تحالفه مع الفقر المدقع الذى عانت منه . وقد مات بوبعدا عام ١٨٤٩ ولكنه فى فترة العامين التبيين من عمره وقع فى الغرام ثلاث مرات متتابة . وكان يستمد لزواجه الثانى عندما توقف فى ظروف غامضة للغاية فى مدينة بالتيمور ، ووجد فاقد الوعى من جراء السكر الشديد فى أحد المقار الانتخابية ، ومات بدون أن يستعيد وعيه .

ماذا حدث بعد وفاته ؟

كان إدجار آلان بوبقد عين روفوس و . جريسولد منفذاً لأوصيته الأدبية ، ومشرفاً على نشر أعماله بعد وفاته ، ولكن الرجل لم يكن أميناً بالرة إذ أنه بعد يومين فقط من وفاة بوب نشر مقالة عنه مليئة بأنصاف الحقائق والإفترادات الكاذبة . واستمر جريسولد هذه الحثاية وقام بإطالة المقال حتى جعل منها سيرة ذاتية لبرادعى فيها حصوله على خطابات شخصية من بوب قام بنشرها فى الكتاب ، وهذه الخطابات المزورة زائفة بكل ما يشين بوبويشوه صورته . ولكن أصدقاء بوبمن الأدباء هرعوا للدفاع عنه فى غيبة الأدبية ، لدرجة أن لونغفيلو الشاعر الذى طالما جرحه بوبوشهر به فى حياته ، وجد أن الأمانة الأدبية والموضوعية نتم عليه الدفاع عن بوب . ولكن كان الأثر السيئ الذى تركه جريسولد سيئاً لدرجة أنه استطاع تشويه صورة بوب لدة قرن كامل بعد وفاته حتى صدرت أول سيرة ذاتية علمية موضوعية تحلل حياته وتلقى الأضواء على أعماله . ومع ذلك ظلت شخصية بوب أسطورية إلى حد كبير بسبب التطرف الذى لجأ إليه سواء مهاجموه أو مؤيدوه . وقد ساعدت الحياة المتقلبة الغريبة التى عاشها بوبعلى تأكيد هذه السمة الأسطورية .

لم يكن الإنتاج الشعرى لبوبغيراً ، ولكن نوعيته كانت متميزة من حيث الإغراب والتكليف والرمز كما نرى فى قصائده من أمثال « إلى هيلين » و« الغراب » و« أنابل لى » و« البانورا » و« أولالوم » . وقد برزت قدرته الفارقة على استخدام الصوت والإيقاع الموسى بالمعنى . كان إحساسه بمجاليات الشكل الفنى حاداً لدرجة أنه قام بمراجعة قصيدة « الغراب » ست عشرة مرة ، ووضحت هذه المراجعة فى الطبقات التى صدرت للقصيدة بنفس هذا العدد . وقد عمل بوبعلى صقل موهبه الشعرية بوبه بأصول علم العروض وأكد أن الصوت لا ينفصل أبداً عن المعنى . ولذلك استغل كل أدوات الموسيقى اللفظية مثل التكرار وبداية الكلمات فى البيت الواحد بنفس الحروف ، والحروف المتحركة ذات الإيقاعات المتساوية ، وأصداه الألفاظ والأصوات والقرار ، والكلمات التى توحى أصواتها بمعانيها . وقد استخدم بوبهذه الأدوات فى خلق التأثيرات السيكولوجية التى عرف بها جوه الحثائلى الزاخر بالخرن والغزلة والعموض والخرنوب والربيع . لم يكن يهتم كثيراً بالمضمون الفلسفى كما فعل وولت وبيتان مثلاً ، بل ركز كل مهارته فى خلق الحالة النفسية التى تحتوى القارئ تماماً وتنقله على أجنحة الموسيقى إلى عالم سحرى ينتهى إلى دنيا الأحلام والرؤى وأحياناً الكوابيس .

كان بوبيعتقد أن للشعر مقدرة على تخليص روح الإنسان من براثن هذه الأرض والتحليق بها فى عالم علوى من الجمال النقى الخالص . فهذه هى الوظيفة الأخلاقية الوحيدة التى يمكن أن يقوم بها الشاعر . أما التذكير على الوعظ الأخلاقى فليس من مهمة الشاعر والقنان ، بل إن بوبيرياً بالشاعر أن يصور تجارب الحياة اليومية للناس ، لأن معنى هذا أنه لن يرتفع برب . مستوى الواقع المحدود ، ومسيطر أسيره وبذلك تتحول قصائده إلى

نسخ مكررة أو صور مشوهة للواقع نفسه . وبدلاً من أن يتشغل القراء منه - أى من الواقع المحدود - فإنه سيرفهم فيه أكثر . لا يقصد به بهذا أن الشعر عبارة عن هروب سلبى من قيود الحياة ، بل يرى فيه سبباً إيجابياً يستطيع أن يجعل من الإنسان كائناتاً أفضل . فالمعاطفة التى تشعر بها فى أثناء قراءة القصيدة أسبى بمراحل من المعاطفة التى تثيرها فىنا حياتنا المادية .

رفض بو الاهتمام بالمضمون الفلسفى فى حد ذاته لأن المنطق العقلى - فى نظره - كفىل بالقضاء على الرؤى الالاهية التى تنتاب الشاعر . فوجد أن الشاعر قادر على احتواء الكون كله فى قصيدة قصيرة واحدة ، وهى ميزة لا يملكها المنطق العقلى الذى لا يخرج عن الحدود التقليدية للتحليل والتفسير وبلغ النتائج المحدودة . يرى بو أيضاً أن القصيدة القصيرة أكثر قدرة على نقل الشحنة الشعورية فى أقصر مدة ممكنة ، وبذلك تكون أكثر عمقاً وأثراً فى نفس القارئ ، لأنها لن تستغرق مسافة زمنية ممتدة قد تبع الأثر الحاد الناتج عن التكثيف الرمزي والوجداني الذى تحتوى عليه القصيدة . وضع هذا الاتجاه الشعرى فى كل قصائد بو التى نقلت عن الستين . ولكن عدداً ليس بالقليل منها لم يرتفع إلى هذا المستوى الجمالى الذى أكدته بو فى نقده .

وعلى الرغم من عدم تركيز بو على مضمون محدد ، إلا أننا نجد أن اتجاهه الأدبى قد ارتبط بمضمون متميز سواء فى قصائده أو قصصه ، يمثل هذا المضمون فى مأساة روح الإنسان التى فقدت القدرة على استشفاف رؤى الكون الأزلوى والأبدى بسبب قيود المادة التى تحد الإنسان من كل جانب فى حياته الأرضية . حتى مرحلة الطفولة التى يكون فيها الإنسان أقرب إلى روح الكون الذى جاء من غياهبه ، مرحلة عابرة وسريعة لا يدركها الطفل بسبب قصور ملكاته الوجدانية والروحية عن الاستيعاب . أى أن الإنسان حكم عليه بالضيق فى هذه الأرض سواء كان طفلاً أو رجلاً . لذلك نحن روحه دائماً إلى الجمال المثالى الذى مازال يسمى إليه جاهداً ، وغالباً ما يرمز شخص الخبيثة الغائبة أو المفقودة أو الضائعة إلى هذا الجمال المجرد الذى يكاد يموت الإنسان تعطلاً إليه . وضحت هذه الشفافية الرمزية فى قصيدة « القصر المسكون » بيتاً نجد فى قصيدة « الغراب » بناء درامياً وسردياً متكاملًا على الرغم من أنه لا يشير إلى أى شيء بالتحديد . وقد مدح بو عدم التحديد هذا فى قصائد تنيسون ، لأن « بو » يرى فى الشعر تجسيداً لروح الكون ، وإذا كان من الصعب تحديد هذا الكون اللامتناهى فإنه من المستحيل تحديد جوهر الشعر الذى يرمز إلى الكون ولكنه لا يحدده . فالقصيدة عند « بو » عبارة عن تعويلة سحرية ، أو انطلاقة روحية تحرر الإنسان من كل القيود الأرضية كما نجد فى الفقرة الختامية من قصيدة « إلى ساكنة الجنة » .

« أصبحت كل أنفاسي سكرات حالم

بينما تحولت أحلام الليل

إلى حيث تشع عينك الرماديتان .

وحيث ترمض خطوات قدميك

فى تلك الرقصات الأثيرية

بحوار تلك الجدول السرمدية »

قصص الإغراب والرعب :

في مجال القصص تأثرو بالرواية القوطية التي ازدهرت في القرن التاسع عشر كرواية مضادة للعقلانية التي سيطرت على القرن الثامن عشر . وهى الرواية للبيئة بالأشباح والأصوات الصادرة من عوالم لا تنسئ إلى عالمتا بصلة ، والقصور للسكونة ، والقلاع للهجرة ، والتوافذ التي تومض بضوء لا تعرف مصدره . وهى رواية ترفض بطبيعة الأمر حدود المنطق العقلى التقليدى . وقد استخدم يو أدواتها لكى يحدث فى القارئ أقوى مفعول يمكن أن يتركبانه من اللخل ، وينطلق به من قيود الحياة اليومية المحدودة . لذلك نجد فى رواياته كل دوافع الرعب والإثارة ممثلة فى القصور الغامضة التي يلقها الظلام ، وتطوى على أضواء غريبة داخلها ، وغرف ذات ألوان مبهرة ، ومقابر وأجساد مسجاة ، وصليل سلاسل وغير ذلك من إيماءات عالم ما فوق الطبيعة المادية . كان يو مؤمناً بأن الإنسان يكون أكثر صدقاً وصفاء وتقاة فى حالة الخوف الذى يصل إلى حدود الرعب . ويمكن أن يكون الخوف من وسائل تطهير روح الإنسان من أدران الأرض . فلم يكتب قصص الرعب لأسباب ميلودرامية بحتة بهدف إثارة الفزع فقط . ففى قصته «الحفرة والبتول» يحسد لنا الآلام التي يقاسمها أحد ضحايا محاكم التفتيش فى انتظار حذاب شيطاني سوف يمارس على جسده .

فى قصة «المودة» يتبع يو نفس أسلوب الرواية القوطية التي تتحدد مادتها من أجواء العصور الوسطى سواء فى الحكمة أو الجوهر . وهذه القصة - على التفتيش من معظم قصص يو- تدور حول الحب كعاطفة طبيعية وسوية عمارس بين الجنسين . أما فى قصصه الأخرى مثل «بيرينيس» و«موريللا» و«ليجيا» . فنقابل بطلات لمن جبال غريب وسحر مرعب لا يمكن أن يتسئ إلى عللتا هذا . ويتميز عقلهن بثقافة رفيعة وذكاء خارق وكلهن يمتاز فى سن مبكرة للغاية . أما أبطاله فأرستقراطيون ، أثرياء ، مثقفون انزاليون ، تطاردهم وصمة غامضة ، وتضعهم أعصابهم المتهركة على حافة الجنون . وعلى الرغم من عدم انتباههم إلى عللتا المادى بصلة ، فإنهم ليسوا بأشباح تقليدية ، ولكنهم أرواح تسعى جاهدة لكى تتجدد مرة أخرى وخاصة أن بعضهم دفن قبل موته ، والبعض الآخر يحاول العودة من وادى العدم كما نجد فى قصة «قناع الموت الأحمر» و«سقوط منزل آشر» اللتين تمثلان هذا الاتجاه القصصى القريب للذى أصر عليه يو .

لم تقتصر كتابات يو على الشر أو الشر بل كتب ما أجمه النقاد بالشعر المتوركا نجد فى قصائده «السكون» و«الظل» و«البانزرا» على سبيل المثال . فقد استخدم يو إيقاعات ثرية موجودة فى النطق العادى للكلمات ، مع تلوين درجة الصوت من الرقة إلى المشوثة والعكس . ثم أدمج الإيقاع مع درجات الصوت فى توليفة رمزية تمنح القصيدة شخصيتها المميزة . بذلك تتناقص بعض قصائده تنافساً مباشراً مع اللغة المسرحية ذات الجرس والإيقاع الضخم التي وجدناها فى قصة «قناع الموت الأحمر» و«سقوط منزل آشر» على سبيل المثال . وهذا يعنى أن يو كان شاعراً عندما كتب القصة ، وقصصياً عندما ألف القصيدة . ومن السهل تتبع الصور الشعرية والإيقاعات المميزة فى قصصه ، واقتفاء أثر النرد الروائى فى قصائده . ويبدو أنه كان ينظر إلى إنتاجه الأدبى كوحدة متكاملة تستغل إمكانيات الشعر أو النثر طلالاً أن رؤيا الكاتب فى حاجة إلى إحداها أو إلى كليهما .

هذه الرؤيا تتجلى في قصص مثل «دن أمونيلادو» و«قصة من صميم الفؤاد» و«القط الأسود» التي ينهض مضمونها على جرائم القتل في شكل فنى قوى ومتدفق ولاهث ، ويدل على قدرة بو على التوغل في أفاق الطبيعة الإنسانية عندما يتعمصها الشلوذ والإغراب . ومصدر الرعب عنده ينبع من قابلية العقل البشرى للوقوع في براثن الإجرام والوصول بها إلى أقصى درجات العنف والقسوة والوحشية . ويقتضد بو أن القوة اللاعقلانية غالباً ما تؤدي إلى إلغاء الحدود في النفس البشرية بين الإنسان والوحش الكامن داخله . ولعل الإغراب الكامن في هذه القصص يرجع إلى أن بو يقوم بتجديد كل عناصر الشر داخل الإنسان ووضعها تحت أضواء حادة وبراقة . ولذلك ما زالت قصصه تنتمى إلى عالمنا هذا ، وتملك من قوة الإقناع الفنى والمنطق ما تفتقده أعماله الغارقة في شطحات الخيال اللامعقول كما نجد في «ليجيا» برغم أن بو يعتبرها أفضل أعماله الأدبية على الإطلاق . أما قصصه التي أطلق عليها عنوان «قصص المنطق المحكم» فقد استعرض فيها قدرته على التحليل والتركيب والبناء ، مما كان له أثر كبير على الشكل الفنى للرواية الأمريكية فيها بعد . وتقدم لنا قصة «البقة الذهبية» خير دليل على هذا المنهج الروائى الذى يدور حول البحث عن كثر اعتياداً على الاستقراء والاستنباط والتسلسل المنطقى للأحداث والمواقف .

تشتمل هذه المجموعة أيضاً على قصص بوليسية تصور لنا المآزق التي يقع فيها بطؤها المخبر الفرنسى الماوى دوبان مثل قصة «جرائم في شارع المشرحة» و«سر مارى روجيه» و«الخطاب المسروق» . وكان بو رائداً في مجال القصة البوليسية بحيث تأثر به كل من كتب هذا النوع من بعده . بل إن كثيرين من الروائيين البوليسيين كتبوا قصصهم على نفس نسق بو تماماً . وما زال شاعراً عليهم حتى الآن لأنه لم يكن يعنى فقط باكتشاف مرتكب الجريمة ، بل إهتم أيضاً بالخطوات التحليلية والمنطقية التي أدت إلى مثل هذا الاكتشاف . فهو يرى أن كل مجرم يحكمه منطق خاص به ، ونابع من ظروفه وبيئته وسنه وتفكيره ، وعلى المخبر الفرنسى السرى أن يتمكن من تحليل هذا المنطق والدفاع وراء الجريمة . بلون هذا التحليل المنطقى يبدو اكتشاف المجرم في نهاية القصة مصطنعاً ومفتعلاً ودخيلاً على بنائها المحكم .

لم يقتصر بو على كتابة الرواية البوليسية بل كتب أيضاً القصص التي تمزج روح الدعابة والتحكم بالخيال والأحلام ، لكنه لم يكن موفقاً تماماً في هذا النوع . ومع ذلك نجحت قصصه شبه الكوميدية مثل «المغامرة التي لا مثيل لها لمانترال» و«وقائع قضية السيد فالديمار» لأن معرفته بالعلوم الحديثة والمعاصرة ساعدته على بناء قصته على منهج علمى سليم . لذلك يعتبره النقاد رائداً أيضاً في مجال الرواية العلمية التي تعتمد في مضمونها على العلوم التجريبية الحديثة ، وخاصة أن بو استطاع الجمع بين الخيال والعلم وروح الدعابة والتحكم في وحدة فنية لا افتعال فيها . كانت روح التحكم عنده من الحدة بحيث تهكم من نفسه ومن قصصه المرعبة في مقالة بعنوان «كيف تكتب قصة من الغابة السوداء» والتي سخر فيها أشد السخرية من المغالاة في الرعب بهدف اللعب على أعصاب القراء . وهذا يؤكد نظرتة الموضوعية النقدية حتى إلى أعماله هوشخصيا . فقد اعترف صراحة أن الرواج التجاري لقصصه كان يقتضى منه الإغراق في مثل هذا النوع من الإثارة .

أكد النقاد التحمسون ليو أن إنجازة الحقيقي يكن في أعماله التي كان يترك فيها العنان لبعله الباطن لكي تقوم

موهبة العفوية التلقائية يواجهها خيراً قيام . بناء على هذا المنهج النفسى فى النقد توصلوا إلى تفسيرات وتحليلات لم تكن تخطر على بال يواطلائاً . لكن مازالت هذه القضية لم تحسم حتى الآن ولم تعرف هل كتب بو أعالة من وصى خياله المحض الذى لا يخضع لأى منطق عقلى تقليدى ، أو أنه كان مدركاً تماماً لأسرار صناعته الأدبية كما أكد هو مراراً . ومع ذلك فالواقع الفنى لأعالة يوضح أنه استفل كل حيل الخيال وألأعاب المنطق وأحكام العقل فى وقت واحد . ويوجد الدليل على هذا فى مهارته الحرفية الفنية وبصيرته النافذة إلى كل أغوار النفس البشرية المظلمة .

إنجازاته النقدية :

تزيد كتابات بو النقدية عن حجمها عن شعره وقصصه . ولكن معظمها ينصب على عرض الكتب والأعال الجديدة وهو العرض الذى لم يلزم تماماً بالحياد الموضوعى بل تأثر بالعلاقات الشخصية المؤثرة فى كل الأوساط الصحفية التى اشتغل بو فيها . ومع ذلك لا تخلو كتاباته هذه من تقديم الكتاب الجيد بكثير من الإنصاف والتشجيع الموضوعى . أما إنجازاته النقدية الحقيقية فتكن فى نظراته ونظرياته التى كان لها أثر كبير على مدرسة النقد الحديث التى سادت القرن العشرين . فقد شن هجوماً عنيفاً على العنصر التعليمى فى الأدب وأسماء بالمرطقة الأدبية . ولم يعبأ بسيطرة هذا العنصر على أدب من سبقوه أو عاصروه . فالأغلبية ليست دائماً على صواب وخاصة فى مجال الأدب والفن . وقد تأثر بو فى نظريته النقدية بالشاعر الإنجليزى الرومانسى كولريدج . فالشعر فى نظره هو الإبداع الجمال من خلال لغة الإيقاع ، أما الحقيقة فتربط بالعقل والمنطق الصارم . ويبنى بالحقيقة العنصر التعليمى ، والعلم التجريبي ، والمنطق العقلانى . وهذه كلها مجرد مواد خام لابد وأن تخضع للتشكيل الجمال إذا ما اتخذ منها أى عمل أدبى مضمونه ، بل إنها عبارة عن عناصر عارضة لا تشكل الجسم الحقيقى للشعر .

والوحدة المصوبة فى الشعر تقتضى - عند بو - أن تكون القصيدة قصيرة حتى يستطيع القارئ أن يمتص الشحنة الشمورية فى جلسة واحدة . أما إذا قرأها متقطعة فهذا يعنى تقطيع أوصالها وأعضائها الحية وبللك يعجز عن تدفق أثرها الكلى . عبر عن هذه الحقيقة النقدية فى مقالاتيه «المبدأ الشعرى» و«فلسفة التأليف الأدبى» اللتين حلل فيها المنهج الإبداعى الذى اتبعه فى كتابة قصيدته «الغراب» وكان عابداً تماماً فى تحليله بحيث لم يحاول الدفاع عن شعره وتقرظه ، وأثبت نظريته فى العلاقة المصوبة بين قصر القصيدة وبين كثافة شحنتها وحدة الإحساس الذى تبث فى القارئ . يؤكد أيضاً أن هذا هو السبب فى كتابته للقصيدة القصيرة وإيمانه بأنها أقوى أثراً ومفعولاً من الرواية الطويلة التى يتوه القارئ فى متحنياتها الكثيرة ، وقد يفقد الاهتمام بها فى نهاية الأمر . وفى عرضه لكتاب هوثرن «قصص قصت مرتين» يوضح المواصفات المفروضة فى القصيدة القصيرة بمفهومها الحديث فيقول :

«فى الشكل العام للعمل الأدبى يجب ألا توجد هناك كلمة واحدة ليس لها علاقة مباشرة أو غير مباشرة بالبناء الذى قرر الأديب أن يقيمه لعمله» .

تلك هي إحدى بدسيات النقد الحديث الذى يعد من رواده الأوائل . لذلك فإن أثره على الأدب العالمى الحديث عميق وعريض لدرجة أن نظريته الخيالية ومهارته الحرفية الواحة أثرتا على زعماء مدرسة الفن للفن وخاصة في فرنسا بعد أن قام بودلير بترجمة بو عام ١٨٥٢ . فقد كانت كراهية بو للعنصر التعليمى ، وتأكيده على لغة التلميح والإشارة البعيدة عن التحديد ، ومهارته في الموسيقى اللفظية ، ومزجه بين الانطباعات الحسية ؛ كل هذا أثر على أشعار فيرلين ومالارميه وأعضاء للدعوة الرمزية بصفة عامة . كما تأثر ديستوفسكى أيضاً بالواقعية الخيالية التي عرف بها بو وقام بترجمة «القط الأسود» و «قصة من صميم الفؤاد» في المجلة الدورية التي كان يصدرها . ولعل تأثير بو على الأدب الأمريكى جاء بعد أن اكتشفه الأوروبيون . أما قصصه العلمية فقد أثرت إلى حد كبير على روايات هـ . ج . ويلز وجيل فيرن ، بينما تركت قصصه البوليسية بصماتها على روايات آرثر كونان دويل وشكل الاثنان أعلى قمة بلغها هذا النوع من هذا القصص . أما في قصص الرب فقد تتلمذ على يديه فيتر جيمس أوبراين وهـ . ب . لافكرافت في بداية الأمر ثم تأثر به كل من حاول التأليف في هذا المجال ، وخاصة في العصر الحديث بعد رسوخ علم النفس وعقولة الروائيين تحليل أوجه الإغراب والشذوذ التي تنتاب العقل الإنسانى وما سمى بعد ذلك بالعقل الباطن أو اللاواعى .

بالنسبة لموقفه النقدي من عصره ، كان الآخرون يعيشونه لحفته وصرامته ولكن لم يفكروا أبداً في اتباع منهجه واستيعابه للدرجة أن يعمسون رفضه لأنه «رجل الألاميب اللفظية الجوفاء» . أما لويل فقد اعتبر ثلاثة أشخاص إنتاجه عبقرية محضة لكن الحتمسين للتيقن فكانا كلاماً فارغاً . ولعلها إحدى سخريات بو أن يكون الأديب الوحيد الذى حضر تشييع نفيه التذكاري في بالتييمور عام ١٨٧٧ هو الشاعر وولت ويتان الذى تتعارض نظريته ومارسته للأدب تماماً مع بو . ولعل روعة الفن الأدنى تبدو في قدرته على جمع الأضداد حتى بعد وفاة أحدهما .

• • •

كاترين آن بورتز من أعلام الرواية القصيرة والقصة القصيرة في الأدب الأمريكي المعاصر. فهي تتمتع بحس أدبي رفيع وخاصة فيما يتصل بالشكل الفني. لم تسع في أى عمل من أعمالها إلى استجداء الشهرة أو الشعبية، بل حرصت دائما على احترام فنها. لذلك فالملحن في قصصها غير مباشر وغير محدد بطريقة تقريرية، مما أدى إلى تحديد حجم جمهورها من القراء والمتدوقين. فهم غالبا من الصفوة التي تجد متعة فائقة في اقتناص الدلالات الكامنة وراء المواقف والشخصيات والرموز. وقد تميز أسلوب كاترين آن بورتز بالحساسية الشعرية التي تلمح ولا تصرح، ترمز ولا تقرر. كذلك نجحت في توظيف الرقة الأنثوية في إضفاء غلالة من الشفافية واللاحية على تطور الأحداث حتى تصل بها إلى لحظة التوتر. وإذا كانت ذات وعى اجتماعي عميق، فإنها لم تركز على الخلفية الاجتماعية بقدر ما جسدت العلاقة المتنافرة بين الفرد والمجتمع وكيف يؤثر كل منها في الآخر سواء أراد أم لم يرد. وقد أوضحت أن وظيفة الأدب تتمثل في قيامه بعملية تقطير الحياة بحيث يصفى من كل الرواسب والشوائب التي تعكر صفوها وتعم الرؤية أمام الإنسان الذي يجد نفسه وهو يبتعد عنها تدريجيا بسبب سوء الإدراك المتزايد. فالأدب الناضج هو المنظار الصادق الذي يرى منه الإنسان جوهر الحياة على حقيقته، أما المظاهر الاجتماعية المؤقتة فلا يتم بتسجيلها كثيرا لأن مهمته تتمثل في التكريف والبؤرة وليس في التسجيل والتفسير.

ولدت كاترين آن بورتز في مدينة إنديان كريك بولاية تكساس، وتلقت تعليمها في مدارس الراهبات. بدأت حياتها العملية بإلقاء المحاضرات في مختلف الجامعات الأمريكية عن الأدب وفنون الكتابة المختلفة وقد ساعدها في ذلك الخلفية الثقافية المربضة التي حصلت عليها نتيجة لاطلاعها الواسع في مختلف الآداب. اتصلت أيضا بالحضارة الأوروبية وعاشت في أوروبا فترة مكنتها من إثراء ثقافتها وحسها الأدبي ولكنها ظلت

مرتبطة وجدانياً بالجنوب الذى ولدت ونشأت فيه . كانت من رعييل الأدياء الذى آل على نفسه بلورة حياة أهالى الجنوب فى أعمال أدبية ناضجة ، فساهمت بنصيب وافر فى إحياء التقوى الأدبى فى تلك المنطقة التى اتهمت بحيا للفرقة العنصرية وامتهان كرامة الإنسان . من أشهر مجموعاتها القصصية « انتاش يودا » ١٩٣٠ ، و « نبيذ الظهيرة » ١٩٣٧ ، و « فرس شاحب » ، « فرس شاحب » ١٩٣٩ . وهذه المجموعات تحوى على روايات القصيرة الشهيرة : « وفاة قديمة » ، « نبيذ الظهيرة » و « فرس شاحب » ، « فرس شاحب » . وفى عام ١٩٤٤ أصدرت مجموعتها التالية بعنوان « البرج المائل وقصص أخرى » . لم تكتب أية رواية حتى عام ١٩٦٢ عندما أصدرت روايتها الأخيرة « سفينة الحلقى » .

وكما أثبتت جدارتها فى الحلقى الفنى ، أبرزت براعتها أيضا فى النقد الأدبى عندما كتبت مقدمة لمجموعة قصصية لأدياء من أمريكا الجنوبية بعنوان « مهرجان نوفمبر » ١٩٤٣ . وفى عام ١٩٥٢ أصدرت كتابها « الأيام الخوالى » الذى جمعت فيه مقالاتها فى الحياة والفن والأدب ، والتى كتبها على مدى ثلاثين عاما . فى هذه المقالات برزت نظرتها المحددة إلى الحياة ومعانيها الناضجة فى الفن والأدب ، وهى المعايير التى استفادت بها فى بلورة أعمالها ومنحتها الشخصية المميزة لها ، والتى تتفق فى معظمها مع مبادئ النقد الحديث . خاضت أيضا مجال الترجمة عندما ترجمت مجموعة قصص من الإسبانية ، وأضافت إليها لمساتها الأسلوبية المميزة . وقد وصفت أسلوبها بالثورية التى لا تجارى ، والتوتر الذى يفسح بالحياة ، والتميز الذى لا يحيطه أحد . يعتبرها النقاد من أنضج الذين مارسوا كتابة الرواية بمفهومها العلمى الحديث وخاصة فى مجال الرواية القصيرة وتكثيفها ، وتستخدم فى الوقت نفسه قدرة الرواية على التحليل والتركيب ، كما نرى فى رواية « نبيذ الظهيرة » التى تبدو بسيطة فى ظاهرها ، ولكنها مع القراءة المتأنية تنكشف أعماقها ودلالاتها .

تدور أحداث « نبيذ الظهيرة » فى مزرعة لإنتاج الألبان فى تكساس ، يديرها رجل يدعى تومسون غير مقتنع بعمله لاحتقاده أنه من اختصاص النساء ، أما زوجته ابلى فهى عليلة بصفة مستمرة . وبفضل مجهود هيلتون الأجير الجديد الصامت ذى الأطوار الغريبة ، فإن المزرعة تعود إلى معدل إنتاجها الطبيعى . وبعد تسع سنوات من الاستقرار والسلام يصل رجل لا يعرف سوى الاتواء والخلداع ويدعى هومرت هاتش ويدرك تومسون حقيقة شخصيته فلا يثق به إطلاقا . يتهم هاتش هيلتون بأنه مجنون هرب من مستشفى الأمراض العقلية ، ويحاول طعن هيلتون بالسكين . وعلى الرغم من عدم وجود أية علامات للطنن أو الجرح فى جسم هيلتون ، فإن المحكمة تحكم ببراءة تومسون من قتل هاتش . لكن الإحساس بالذنب لا يتركه ويطارده فى البقطة والنم إلى أن يؤدى به إلى الانتحار تخلفا من هذا الجحيم الأرضى .

تبدو خصائص أسلوب كاثرين آن بورتر فى السرد السلس الشفاف للأحداث مع لمسات نهكية من تلاعب الأقدار بمصير البشر . لا تلجأ إلى التحليل المسهب ، بل تستخدم الألفاظ والجمل المركزة القصيرة التى من شأنها تقديم أكبر شحنة من المعنى والدلالة وخاصة فيما يتصل بالموافق السيكلوجية الدقيقة . وبالتالي فهى تثير القارئ على القيام بدور أكثر إيجابية من دور الملقى السلبى ، فعليه أن يصل إلى المعنى العام للقصّة عن طريق إعمال فكره وتمحيصه لأنه لن يجده جاهزا أمام عينيه . ولعل المساعدة الوحيدة التى تقدمها له المؤلفّة تتمثل فى رسمها الحى

والمدهش للشخصيات ، ونجسدها لكل مستويات الصراع الدرامي . ولا شك أن هذا المستوى المادى الظاهرى للشخصيات والمواقف يتناقض مع المستوى الروحي الذى يبدو أكثر عمقاً ، والذى لا تصرح به المؤلفة بل تلمح إليه من بعيد ، وعلى القارئ أن يجهد نفسه قليلاً لكي يلتقطه .

لا نستطيع أن نفصل بين المضمون الفكرى وبين استيعابها لحياة الجنوب الأمريكى حيث الإحساس الثقيل بالذنب من جراء رواسب نظام الرق ، والهروب إلى الماضى بحثاً وراء مثل لم تتحقق ، والارتباط بمجاعة زراعية بدائية ، والصراع مع الشمال فى حرب أهلية . هذه هى تركة الجنوب المثقلة التى انعكست على كل أعمال أدباء الجنوب . وإذا كانت كاثرين آن بورتر تشارك وليام فوكنر فى هذه الخطوط الفكرية العريضة ، إلا أنها لا تشاركه أسلوبه الرومانسى الحزين . فقد تميز أسلوبها بالانضباط والدقة فى اختيار الألفاظ والمعاني وانعكس هذا بالتالى على شطحات الجنوب وأحزانه بحيث وضعت فى القالب الفنى الذى يتفادى الرومانسية الساذجة المرفقة فى العاطفة . وكان التساؤل الذى تطرحه دائماً فى أعمالها : هل يمكن أن يصلح هذا الماضى ذو الرواسب والمقد لكى يكون نقطة انطلاق للمستقبل ؟ وبالطبع لم تقدم الإجابة المباشرة الساذجة له بل تركت لكل قارئ أن يفرج بالنتيجة التى تراهى له . وإذا كان فوكنر قد اعتبر الكسل والخمول والضيق والأس والحظيرة من بقايا عصر البطولة الضالمة فى الجنوب فإن كاثرين آن بورتر تنظر إلى هذه الصفات على أنها عقبات حقيقية فى سبيل إقامة الكيان الروحي للإنسان فى العصر الحاضر .

هناك شخصية رئيسية تعتمد عليها معظم قصصها . هذه الشخصية هى ميراندا التى تشكل علاقتها الحساسة مع عائلتها الأرستقراطية الجنوبية حجر الزاوية الذى تنهض عليه نظرة كاثرين آن بورتر وفهمها الشامل للجنوب . فى القصص الست الأولى فى مجموعة « البرج المائل » تبدو ميراندا مجرد طفلة تشرب حياة الجنوب عام ١٩٠٣ . قد تبدو هذه القصص مجرد سلسلة حوادث فى الظاهر ، ولكنها مبنية بحرص ووعى شديدتين لكى تصل إلى خاتمة يستوعب فيها القارئ للمعنى العام لها دون الاعتماد على الحبكة التقليدية ، فترى علاقة ميراندا بمجدها التى مازالت تمشى فى أصداء الأيام الخوالى حين انقسم البشر إلى سادة بيض وعبيد سود فهى تنزوى إلى الماضى الذى نجبه تماماً مثل خادماتها الزنجة وذلك على الرغم من أن أيامه كانت زاخرة بالمرارة لكلها . تبدأ ميراندا فى استقلالها الفكرى والعاطفى عندما تذهب لمشاهدة عرضاً بالسيرك ، حيث ترى الحياة على حقيقتها خالية من كل الأوهام والرواسب . وترسم فى مخيلتها وجوه المهرجين الملطخة وكأنا جاجم موتى ، بينما يبدو العرض كله مثلاً للحياة بكل زيفها وخداعها . تتأكد هذه التجربة النفسية فى وجدان ميراندا عندما يقوم أخواها بسلخ أربن ميت ويربها الأرناب الصغيرة داخله وكانت على وشك الخروج إلى الحياة . وتتمنى شخصية ميراندا بعد أن شحت برفض هذا النوع من الحياة . لم يكن الماضى بالنسبة لها واحة أحلام وأوهام تلجأ إليها من حين لآخر هرباً من وطأة الحاضر ، لسبب بسيط وهو أنها لم تمش هذا الماضى مثل الأجيال القديمة المحيطة بها . ولذلك كانت قضيتها الأولى والأخيرة تتمثل فى كيفية تحقيق وجودها فى الحاضر . وهى قضية ليست سهلة بحكم أنها مجرد فرد واحد له طاقاته المحدودة وإمكاناته القليلة التى ربما لاتساعدها فى بلوغ مثل هذا الهدف الحيوى والمصرى .

في قصة « وفاة قديمة » نرى ميراندا في الثامنة عشرة من عمرها . وقد تزوجت - ليس اتقناعا بالزواج - ولكن كمهرب من حياة أسرتها الكئيبة . وعندما تعود إلى بيتها تقول لنفسها « إنني الوحيدة التي ليس لها مكان تستطيع العيش فيه . أين جيلي ؟ أين عائلتي ؟ وأين زمني الذي لم أجده بعد ؟ » وينتهي بها الأمر إلى رفض كل الروابط التي تشدها إلى عائلتها وزوجها . فقد تحتم عليها أن تقوم باكتشافاتها بنفسها لكي تعثر على المعنى الحقيقي لحياتها . عندئذ يتغلق عقلها تماما - ليس بالنسبة للماضي - ولكن في وجه الأوهام والأساطير المرتبطة به .

في قصة « فرس شاحب » فارس شاحب ، تبدو ميراندا أكبر سنا وقد حطمها ماضيها إلى حد ما بحيث فقدت القدرة على الحب . وأصبح تاريخ حياتها يصور إنسانا هزمته القوانين والتقاليد والمعادن التي بدأ حياته يرفضها . من هنا كان الجانب المأسوي الملزم لشخصيات كاثرين آن بوتر . فهي تحدد هدفها الفني في كتابها « الأيام الخوالي » بأنها تحاول اكتشاف وفهم الدوافع والأحاسيس الإنسانية لكي تساعد على تطهير وبولرة العلاقات والخبرات والتجارب التي يستطيع عقلها أن يستوعبها . لذلك تقول : « لقد اندمجت بكل حواس وسط هؤلاء الأفراد الذين يعيشون في هذه البقاع الشاسعة التي هاجروا إليها . هؤلاء الذين يتحدون الأقدار ويخوضون الحروب ويبنون الحياة من أجل المستقبل » .

وعلى الرغم من حدة وعيها بالتطور الاجتماعي إلا أنها لم تركز عليه بقدر تسليط كل الأنوار على كفاح الإنسان الفرد . لم تكن حركة المجتمع سوى الإطار الخارجي المحيط بكفاح الفرد ، وبالتالي ابتعدت عن الواقعية الفوتوغرافية لاعتمادها على الدلالات الرمزية الموجودة في مواقفها الدرامية والتي تتكشف بصفة خاصة في لحظات التوتر . من هنا كانت الخصائص الفنية والفكرية التي تميزت بها قصص وروايات كاثرين آن بوتر ومنحها شخصيتها المميزة .

أصبح من عادة الكتاب الذين يقدمون عرضاً لرواية جديدة في الصحف والمجلات ، أن ينالوا عليها بالديع والثناء مهما بلغت هذه الرواية حداً كبيراً من النضاعة والسطحية ؛ لأن المسألة - في هذه الحالة - تدخل في باب الدعاية التجارية أكثر من باب التحليل الموضوعي . وكان نتيجة هذا أن أعرض المثقفون الحقيقيون عن قراءة الروايات التي تعرض في الصحف عند نشرها على أساس أن المسألة هي زيف في زيف ، ولا يصح أن يقفوا ضحايا هذا الاتجاه السطحي ولكن هذا بدوره جنى على الروايات الجيدة التي تعرض لها الصحف والمجلات بالتقديم فأنصرف عنها النقاد والدارسون . من هذه الروايات رواية « سلطان الحب » لجيمس جولد كوزيتز التي ماتت في مهدها بسبب مقالة دوايت ماكلونالد التي نشرت في مجلة كومنتري ، وكذلك رواية « سفينة الحمقى » لكاثارين آن بورتر التي لم يذكرها أحد بانتهاء السنة التي نشرت فيها .

لكن هناك بعض الروايات التي استطاعت اجتياز هذه المحنة مثل رواية « سيد اللذباب » لوليام جولدنج ورواية « حليقة الغزال » لورمان ميلر . فقد اعترفت بها الطبقة المثقفة ولكن بعد طول إهمال . فيبدو أن انتراخ الاعتراف بالمكانة يحتاج إلى وقت غير قصير . فاستتب العدالة في ميدان الأدب يسرى ببطء عثيف . قد يموت معه أمل الروائي في عودة الاهتمام بروايته الجني عليها . ولعل هذا المعيار ينطبق على رواية الروائي النيجي الأمريكي جيمس بولدوين التي منحها عنوان « ذلك البلد الآخر » فقد عانت من الإهمال أحياناً ومن التحقير أحياناً أخرى بحيث أصبحت وصمة للمثقف أن يطلع عليها أو يتصفحها أو حتى يتكلم عنها .

لست أحاول بهذه الدراسة أن أرد الاعتبار إلى بولدوين عن طريق إثارة الشفقة عليه . فهو وإن كان ضحية الأحكام التقديرية العشوائية ، إلا أنه ليس من الضحايا التي تثير العطف والشفقة وهذا يرجع إلى أن روايته اللتين كتبها في بداية حياته الأدبية : « أذهب وأخبر الجميع من فوق الجبل » ، « وغرفة جايوفاني » قد حصلتا على

قدر من المديح والثناء يزيد كثيرا عن قيمتها الحقيقية وخاصة روايته الثانية. لذلك يعتبر بعض النقاد أن الإهمال الذي قبلت به رواية «ذلك البلد الآخر» كان على سبيل استئجاب العدالة الأدبية التي استعادت من بولنديين جزءا من المديح الذي حصل عليه أكثر مما يستحق. وأيضا فإن هذه الرواية كانت أكبر الروايات الأمريكية الجديدة في نسبة توزيعها ولذلك لم يتأثر بولنديون كثيرا بهجوم النقاد أو إهمالهم كذلك فإن بولنديين ليس ضحية تستحق الشفقة لأن روايته ليست فوق مستوى النقد. فغيبا من الميوب والثغرات ما يمكن أن يهدم أية رواية أخرى من أساسها، إذا عاجلت مضمونا أقل في الإثارة من المضمون الذي عاجلته رواية بولنديين..

الطعائم على الجانب الآخر :

لا يعنى هذا الكلام أن رواية «ذلك البلد الآخر» لم ترحس أى ناقد بالمرء. وهذا يدل على أن نظرة النقاد إليها لم تكن عدائية بدون سبب موضوعي. فنحن لا ننسى المقالات التحسنة التي عاجلت الرواية مثل مقالة جرانفيل هيك في مجلة «سترداي ريفيو». فإذا كان بعض النقاد قد وجد أخطاء في الحبكة أو البناء، في الحوار أو الشخصيات، في هذا الانكباب البالغ فيه والذي يصف المواقف الجنسية بكل تفاصيلها التي تخرجها من مجال الأدب الرفيع إلى ميدان الأدب البورنوجرافي، فهذا لا يمنع أن هؤلاء النقاد أنفسهم لم ينكروا وجود القوة الدافعة التي تنطوي عليها الرواية. حتى النقاد الذين أهالوا التراب على الرواية عبروا بصفة عامة عن إعجابهم البالغ بمواهب بولنديين الروائية وأنه يحتمل مكان الصدارة بين روائى أمريكا المعاصرين، وأيضا عبروا عن أسلمهم في أن يقدم بولنديين روايات أكثر نصيجا في المستقبل.

وجيمس بولنديين من الروائيين المعاصرين اللذين لا يكفون عن تشريح النفس البشرية والتوغل داخل أسرارها حتى ولو لم يعجب هذا جمهور القراء الذي تعود على التسلية السريعة. فهو يتخذ من الرواية أداة حاسمة لمواجهة الواقع بكل جهامته ومرارته. فالجنس والموت والشذوذ والضربة العنصرية والفقر والجريمة والبؤس، كلها نغبات رئيسية تتردد بين جنبات رواياته. وهو لا يتجمل من معالجة أى مضمون طالما أن هدفه هو اكتشاف الإنسان بكل صراعاته ومتناقضاته. فالخجل - في نظره - هو نوع من خيانة الأمانة الأدبية التي يحملها كل روائى صادق مع نفسه ومع الآخرين. فالقن الروائى الجميل كفيلا بتضيق القبح الحيائى إلى كيان متناغم ومتناسق.

لكن الناقدة إليزابيث هاردويك تصر على اتهامها بولنديين بالبورنوجرافية وخاصة عندما يعالج المواقف الجنسية الصريحة التي تقرب كثيرا من الأدب للكشوف. بل إن الناقدة ستاتلى إدجار هيان يؤكد أن انكباب بولنديين على وصف الجنس للكشوف لا يهدف إلى تشريح النفس البشرية ولكنه يرمى أساسا إلى الرواج التجارى. وهذا يطبق بصفة خاصة على روايته الأخيرة «ذلك البلد الآخر». ونفس التهمة يوجهها إليه الناقدة بول جودمان الذى يقول: إن حياة الجنس في المدينة المعاصرة هي الموضوع المفضل لدى جمهور قراء التسلية ولذلك يحرص بولنديين على تقديم هذه المشهيات لكي يحلب المزيد من الزائرين. ولكننا نعتقد أن هؤلاء النقاد قد انصبت كراهيتهم على الرواية ليس للأسباب التي ذكروها، وإنما نظرة بولنديين القائمة والقياسية التي

لا نحاول أن نخفف من أعباء الحياة بل نركز العنسة على البشاعة والجهامة والصرامة التي تنطوي عليها الحياة الجديدة . وكان جراثيل هيكس صادقا عندما وصف الرواية بأنها «عمل من أعمال العنف» وهذا العنف يقع على-عائق القارئ المسكين في المقام الأول .

ذلك البلد الآخر :

لعل رواية « ذلك البلد الآخر » تجمع كل خصائص الفن الروائي عند جيمس بولوين . ولذلك فالتعرض لها بالتحليل والتقييم يلقى الأضواء على معالجته لكل من الشكل والمضمون . في هذه الرواية تستغرق الأحداث والمواقف سنة حاسمة وفاصلة من حياة الشخصيات التي تقطن عالما من تلك العوالم الغامضة التي تعيش تحت سطح الأرض حيث العلاقات الاجتماعية والجنسية من نوع مختلف يتميز بالتشابك والتعدد والتعقيد والشذوذ . من هذه الشخصيات الخمس اثنان من الزوج : رافوس سكوت عازف الجاز الذي كان مشهورا في يوم من الأيام . وأخته الصغرى إيدا اللغنية ذات الصوت القوي الحزين . أما الشخصيات الثلاث الباقية فهي فيفالديو مور الصديق الحميم لرافوس ، وهو شاب غير متزوج ويعارس الكتابة والتأليف ولكنه لم يحظ برضى أى ناشر حتى الآن . وكاس سلينسكي المرأة التي تشاهد حياتها الزوجية وهي تنهار بين يديها في حين لا تستطيع أن تفعل شيئا . ثم الشخصية الخامسة والأخيرة : إريك جوتز الممثل المسرحي الذي جاء من الجنوب ويعانى من الشذوذ الجنسي .

اصطلاح النقاد على أن شخصية رافوس سكوت من أنفجج الشخصيات التي ابتدعها بولوين من حيث التأثير على القارئ والبقاء في ذاكرته لمدة طويلة . فقد وقع في حب فتاة بيضاء من الجنوب تدعى ليونا . وكانت العلاقة مسرفة في العاطفية والمأسوية لدرجة أنها انتهت بانتحار رافوس وبإصابة ليونا بالجنون ، وبعد موت رافوس وقمت أخته إيدا في حب فيفالديو . وقد عاشا معاً حياة عاصفة تقرب في وحشيتهما من حياة رافوس وليونا . لكننا نكتشف أن إيدا لم تكن عاصفة لفيفالديو الذي تخونه مع متج تليفزيونى كان قد وعد بتقديهما على الشاشة الصغيرة والاستمرار في دفعهما على طريق الشهرة والمجد . وعلى الرغم من أن فيفالديو لم يكن مصابا بالشذوذ الجنسي ، إلا أنه على سبيل الانتقام السلبي اضطر إلى ممارسته مع إريك جوتز . ومن خلال هذه الممارسة أيضا تعلم أنه في فترة سابقة مارس رافوس نفس الشذوذ مع إريك برغم أنه لم يكن مصابا به أيضا بينما نجد إريك يتخطى حدود علله الشاذ ويدخل في علاقة طبيعية مع الزوجة الفاضلة كاس سلينسكي التي سمعت من زوجها التافه الذي لم يحتمل حياتها معه منذ أن ألف رواية تافهة مثله لكنها حظت بنجاح شعبي كبير ، تسبب في إصابته بالغرور الذي لا يحتمل

يريد بولوين أن يخرج من كل هذا بأن التصيبات البشرية التي تحيل الناس إلى أبيض وأسود لا يمكن أن تقف أمام الرغبات الطبيعية والشاذة على حد سواء . فالطبيعة البشرية تأبى هذه التصنيفات المتعصبة التي يضعها البشر تحقيرا لآرائهم الخفية وعقدهم النفسية . وهذه النظرة الإنسانية الشاملة هي التي جنب رواية « ذلك البلد الآخر » أن تقع في محذور الأدب الجنسي المكشوف ، فيصر بولوين على أن الرواية الجادة هي التي تواجه

الواقع الإنساني بكل صراعاته دون خجل أو عقد أو رواسب . حتى الأخلاق الاجتماعية التي تعارف عليها البشر لا ترتبط بالتسميات العنصرية التي آمنوا بها بفعل رواسب سابقة لا تمت إلى جوهر الإنسانية بصلة . فلبس البيض أفضل من السود أو العكس . كلهم بشر يخضعون لنفس الرغبات والآمال والآلام والمنااة . وحتى ممارسة الحب تظهر أن الحدود للمعروفة التي تقسم البشر إلى ذكور وإناث قد يصيبها الاهتزاز بسبب الضغوط الاجتماعية والنفسية التي قد تبطل كاهل الفرد فيتحرف عن الطريق السوى للرغبة الطبيعية . ولا شك فإن سلوك الفرد يختلف عن سلوك الآخرين اختلاف بصيات الأصابع . فالنفسية هي التي تحكم نظرة الفرد إلى المجتمع وليست القوالب الفكرية التي سبق صياها . لذلك تتحتم المحافظة على الحب كقيمة نقية في حياتنا ، لأنه بالتالي قادر على الحفاظ على المجتمع ككيان صحي للإنسان الجديد .

النظرة الليبرالية التقليدية :

قد يقول قائل : إن هذا الخطب الفكرى الذى يبلوره جيمس بولدوين ليس بجديد على التراث العالمى للرواية ، لأنه ينبع من النظرة الليبرالية التقليدية تجاه الحياة والإنسان ، لكن الأمر ليس بهذه البساطة . فالجديد فى رواية بولدوين أنه يتعرض للجنس والشذوذ بمنتهى الصراحة ولكنه فى الوقت ذاته يلجأ إلى أسلوب يوريتانى يتميز بالقسوة والصرامة التى لا ترحم كل الأفكار التقليدية التى تقسم البشر إلى عناصر وألوان . فهو يذهب بالقارئ إلى عالم وحشٍ وهيب تحول فيه الرغبات الجنسية إلى آلام مروعة وكوابيس مستمرة ، بحيث يفقد القارئ أى ميل إلى الإثارة التى يهدف إليها الأدب المكشوف والفاضح ، وفى الوقت نفسه يجبر القارئ على مواجهة حقائق الحياة المروعة بكل رهبتها وعنفها . فعلى الروائى أن يواجه عنف الواقع بعنف أشد منه . من هنا كانت نظرة بولدوين الفنية والفكرية تتميز بالحدة والحدة والبعد عن التقليدية والتكرار . فالفن الروائى - فى نظره - هو السلاح الذى يشهوه الإنسان فى مواجهة الواقع المرير .

فإذا كان القارئ لا يؤمن بالتفرقة العنصرية فعليه أن يحيل إيمانه هذا إلى سلوك عملى . وإلا فليذهب إلى الجحيم هو وإيمانه . لذلك فروايات بولدوين لا تستجدى عطف البيض ولكنها تواجههم بسلوكهم العنصرى من خلال تشريح قطاعات المجتمع وسلوك أفرادها بلا أدنى رحمة . فهو يبرز القوانين التى تحكم الوجود الإنسانى من خلال تحركات شخصياته وتفكيرهم وعواطفهم دون أن يعطى البيض استجداء لعطفهم على السود ، أى أنه يبلور - دراميا - كيف أن سلوك البيض مضاد لطبيعة البشرية ، ولذلك فإنهم يتحولون - دون أن يدروا - إلى أعداء لها . وعلى هذا يستحيل وجود أى منطق يبرر وجود التفرقة العنصرية . فلا مانع من تزاوج البيض والسود فالحب لا يعرف لونا واحداً ولكنه كل ألوان الحياة مجتمعة . وربما أدى عدم مقدرة البيض على الانفتاح على السود إلى عجزهم التدريجى على الانفتاح على الحياة نفسها وعن الاتصال بالآخرين بصفة عامة . وهذا معناه اقتلاع الحياة الطبيعية من جفورها .

لعل أهم إنجاز لبولدوين فى رواياته بصفة عامة أنه لم يلجأ إلى الوعظ الحامى برغم أن المضمون قد يوحى إليه بالمطالبة المباشرة دفاعاً عن حقوق أبناء جلدته . لكن نظره الفلسفية كانت أشمل من ذلك حيث وجد فى

الدفاع عن السود دفاعا عن البيض في الوقت نفسه لأن الحياة والحب والجنس ، كلها عناصر لا تحتل التجزئة أو التفرقة . وأيضاً فإن منهجه الفني في بناء الرواية اعتمد على أدوات الروائي من خلق للشخصيات وتحريك للمواقف وتجسيد للأحداث وبلورة للمحاور . . إلخ ولذلك تميزت تجربته الروائية بالتحسوة الإنسانية والثراء الفكري .

وبرغم القسوة الصارمة التي يعالج بها بولدين الواقع المرير ، فإننا نلمح عدوية خفية وراء المواقف والشخصيات ، فالحياة - برغم كل شيء - شيء واقع يستحق أن نمتلكه وأن نحرص عليه بقدر الإمكان . فهي إذ كانت بمثابة العبء الثقيل أحيانا إلا أنه يستحق على كل منا أن يحمله ويسير . وتختلف أقدار الناس في الحياة باختلاف القوة والقدرة على إحداث مشاق المسيرة الحثالة والتجسدة ، وإذا كان هناك أناس من الضعف بحيث يتساقطون في الطريق فيجب ألا تمنح أنفسنا الحق في الحكم عليهم بقسوة . وإذا زاد عدد الساقطين في الطريق ، عندئذ يجب أن نراجع أنفسنا وأن نترك أن العيب ليس عيب الفرد ولكنه عيب المجتمع الذي يطحن الفرد بدون سبب منطقي ، ومن الواجب أن نجعل المجتمع أكثر ملاءمة لطبية طلبات الإنسان .

ولكن بولدين ليس متعاطفا بنفس الدرجة مع شخصياته ففي رواية « ذلك البلد الآخر » يتعاطف مع فيفالديو الكاتب الفاشل فنيا وتجاريا ، بينما يتحاذ بلا رحمة ضد ريتشارد - زوج كاس سلينسكي - الكاتب الفاشل فنيا والناجح تجاريا . وأيضاً فإن المقاييس التي يطبقها على البيض تتميز بالعقلانية والمنطق بينما تتميز بالمعايير التي يعامل بها السود بالعاطفة والانحياز . ولكنه بصفة عامة يلتزم العنصرية دائماً للإنسان مما يجعل منهجه الواقعي الصارم يدخل في نطاق الرومانسية أحيانا . وهذا ليس عيباً ولكنه يضيف من الأبعاد والأعماق ما ينصب عليه الروائي الفلن والمضطرب .

وإذا كان بولدين قد اشتهر بكتابة للقلالات التي نادى فيها بنفس الأفكار التي طاردها أيضاً أثناء كتابة الروايات ، فإنه تمكن من التخلص من الأسلوب التقريري الذي كان كفيلاً بتحويل رواياته إلى أبحاث مطولة تعالج نفس القضايا . ولذلك استطاع أن يدخل الرواية العلمية المعاصرة من أوسع أبوابها . فقد استطاع أن يخلق من الشخصيات والمواقف ما يعد إضافة فنية جذيرة بالتأمل والدراسة . وذلك أنه التزم بمخيمات الفن الروائي وإن كان لم ينف بكل متطلباته . ونحن لا نطلب منه الكمال ولكننا نتفق في إصراره على السير في نفس الطريق من أجل المزيد من الإضافات والإنجازات .

جيمس بيردى روائى وكاتب قصة قصيرة يهتم ببلورة العلاقة العضوية بين الإنسان والمجتمع في أعماله . فهو يرى أنها علاقة متبادلة تعتمد على التأثير والتأثر ، وأى نقد يوجه إلى المجتمع لابد وأن يوجه بالتالى إلى الفرد الذى يعد الوحدة الأولى لهذا المجتمع . والقيم التى يفتقدها المجتمع الحضرى المعاصر هى نفس القيم التى داسها الأفراد في صراعهم اليومي من أجل للكاسب المادية . فن المستحيل الفصل بين الجزء والكل ، ومن البديهي أنه لا يوجد مجتمع أساسا بدون أفراد . ولذلك يلجأ بيردى إلى منهج رواية الشطار التى ينتقل فيها البطل من مكان لآخر لكي تتجسد أماننا الأبعاد التى يتأثر فيها بالمجتمع ، والمواقف التى تؤثر فيه بدوره . وعلى الرغم من أن روايات بيردى وقصصه تتناول المجتمع المعاصر بالنقد والسخرية ، إلا أنه من الصعب اعتبارها مجرد روايات اجتماعية تقليدية تلجأ إلى تسجيل الظواهر الاجتماعية طمعا في إصلاح السليبات وترسيخ الإيجابيات .

ولد جيمس بيردى في المنطقة الريفية من ولاية أوهايو ، وهي للمنطقة التى استمد منها خلفيته الوصفية في رواية « ابن الأخ » ١٩٦٠ . تلقى تعليمه في الغرب الأوسط وبعد حصوله على درجة الماجستير من جامعة شيكاغو سافر إلى الخارج حيث أمضى بعض الوقت محاضرا زائرا في جامعة مدريد . بدأ حياته الأدبية بنشر مجموعة قصص قصيرة بعنوان « لون الظلام » ١٩٥٧ . وقد حازت اهتمام النقاد والدارسين . ولكن هذا الاهتمام زاد وتضاعف عندما أصدر روايته الأولى « مالكولم » التى يستخدم فيها منهج روايات الشطار لكي يتبع بطله عبر سلسلة من المواقف المتتالية والمغامرات ذات المغزى . وكان بيردى ينسب نفسه أحيانا كروائى ويتمتع دور المفكر الاجتماعى بحيث يعلق على ضياع القيم في مجتمع المدينة المعاصرة . فقد كان وعيه حادا بالفروق الأخلاقية الواضحة بين مجتمع المدينة ومجتمع القرية مما يؤثر بالتالى على فكر الفرد وسلوكه .

في رواية « ابن الأخ » يعود بيردى إلى الخلفية الريفية حيث يتبع محاولات بطلته آلا لكتابة سجل تذكارى

حياة ابن أخيها الحبيب الذي جاءها نبأ مقتله . كانت آلا قد اعتزلت الاشتغال بالتدريس وقررت الانزواء بعيدا عن دوامة الحياة التي لم تجد لها معنى . شغلت وقت فراغها بتجميع مادة الكتاب الذي شرعت في تأليفه . ولكن التطور الفعلي يطرأ على شخصيتها عندما تتكشف لها حقائق كثيرة عن حياة ابن أخيها الشاب ، وتكشف لها في الوقت نفسه عن مدى الحواء الذي تعانى منه في حياتها الشخصية . بدأت تنظر إلى وجودها في ضوء جديد دفعها إلى العودة مرة أخرى إلى خضم الحياة اليومية للمدينة الصغيرة التي تعيش فيها . فقد تسلمت بالوصى التناضج الذي جعلها تتأكد من أن معنى الحياة يكمن في المواجهة الإيجابية لها ، حتى لو أدت هذه المواجهة إلى الموت . أما الحياة السلبية فهي الموت بعينه . وكم من بشر يعيشون على ظهر هذه الأرض ولكن وجودهم عديم الفاعلية تماما بينما مازال يؤثر فينا كثير من الأموات الذين رحلوا عن عالمنا منذ مئات السنين .

تميز أسلوب بيردى باللاحية وسرعة البديهة مع مهارة لغوية في استخدام الألفاظ وتوظيف الجمل لإحداث الأثر الذي يريده من نفسية القارئ . ولكي يهرب من قيود التسجيل الاجتماعي المباشر لجأ إلى التصوير السريالي للمواقف في بعض الأحيان حتى يتمكن من التوغل في تيار الشعور واللاشعور عند بطلته ، ومن الخروج من التسلسل الزمني التقليدي للأحداث . لم يؤثر تماطفه مع شخصياته على نظرتة الموضوعية إلى الشكل العام لروايته بل منع أسلوبه قوة ، وشخصياته حيوية ، ومواقفه سخونة ، وخاصة تلك المواقف التي عادت فيها بطلته إلى خضم الحياة اليومية مرة أخرى . وقد يبدو أسلوب بيردى في الظاهر هادئا متزنا يميل إلى التحفظ ولكننا إذا تعمقنا أبعاده فسنجد أنها صانعة بانفعالات النفس البشرية وصراعاتها المتناقضة .

وعلى الرغم من نجاح العنصر الدرامي في روايات بيردى إلا أنه فشل عندما كتب للمسرح مسرحيتين : « الأطفال هم الوجود » و « الشروخ » وهذا يعني أنه كان قادرا على توظيف الدراما في الأعمال الروائية أى غير الدرامية ، بينما فشل في استخدام الدراما في الأعمال الدرامية . فمثلا نجد أن التطور الدرامي الذي يطرأ على الدوافع السيكولوجية المحركة لكل من شخصيتي آلا ويويد كان نابها من داخلها ولذلك جاء مقعنا فكريا وفنيا لأن الخلاص جاء نتيجة طبيعية للتطور ، أما في مسرحية « الشروخ » فقد فرض بيردى الخلاص على شخصياته من الخارج حتى ينهى به المسرحية وبالتالي لم يشعر القارئ أو المتفرج بأى إشباع نفسى أو فكري . ويبدو أن التحليل النفسى الذى يتيح الرواية هو الذى ساعد بيردى على الوصول إلى هذا الإقناع أو الإشباع . أما المسرحية بحكم اعتمادها أساسا على الحوار فلا تمنح الكاتب فرصة كبيرة لتحليل أدق المشاعر التي تنتاب الشخصية ، مما يجعل النهاية تبدو فجائية ومفروضة . وكان من الممكن أن يستخدم بيردى النسيج التعبيري أو السريالي للوصول إلى نتيجة مقنعة ، وخاصة أنه استخدم نفس الأسلوب في رواية « ابن الأخ » لكنه لجأ إلى الشكل التقليدي الذى لم يسفحه في مهمته .

لعل أكبر إنجاز لبيردى يتمثل في اهتمامه الدائم بالحقائق الكونية الكامنة وراء الأحداث التي تبدو تافهة وعابرة ومسطحية . ففي قصصه ورواياته نرى الأم التي تجبر ابنها على حرق صور أبيه الفوتوغرافية ، والشاب الذى يصدم أنه بترية لحيته . والمرأة التي تشكو دائما من امم أسرة زوجها ، والزوجة التي تطلب من زوجها العاجز

إحضار غراب لما . كل هذه اللحظات وغيرها قد تبدو مأسوية أو فكاهية ، لكنها تتجمع في نهاية الأمر لكي تشكل الوجود الإنساني بكل صراعاته وتناقضاته . يرى بيردي أن كل ما يحدث في الحياة له دلالة مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالنظام الكوني كله . ولا يهم إذا كان هذا الحدث تافهاً أو مهماً في نظر الناس . ولكن على الأديب أن يحسد دائماً هذه الدلالة لعله يعمل الناس أكثر قدوة على فهم الحياة .

(١٨٥٠ - ١٨٩٨)

إدوارد بيلامى أديب أمريكى مارس كتابة الرواية كوسيلة فنية لتجسيد رؤيته الاجتماعية التى أراد بها أن يعيد صياغة التركيب الاجتماعى على سبيل التخلص من كل الضغوط التى تهدد الكيان الإنسانى للفرد . يؤمن أنه لا خير فى أدب لا ينشر الحب بين البشر ، ولا يوطد العلاقة بين الله والإنسان . لذلك رفض بيلامى كل آراء كارل ماركس فيما يخص مجتمعة الصراع الدموى كنتيجة للحقد العتيق ، لإيمانه بأن التطور الاجتماعى يمكن أن يتم عن طريق الإصلاح التدريجى الذى لا يعمل فى مراحل عنفاً أو حقناً أو يترك من الرواسب ما يمكن أن يتفجر فيها بعد وخاصة إذا لم تكن النفوس صافية . وعلى الرغم من إيمان بيلامى بالاشتراكية وقيامه بالدعوة لها فى روايته ، إلا أنه رفض نموذج الاشتراكية الماركسية التى تجعل الكبت المستمر هو الصورة الوحيدة الممكنة للاستقرار الاجتماعى . فالاستقرار فى هذه الحالة قد يبدو على السطح فقط ، أما باطن المجتمع فيغلي بالصراعات والأحقاد التى بمنعها من الانفجار سطوة الحزب وسلطة الديكتاتور . ويرفضه للاشتراكية الماركسية كان بيلامى أمريكياً بمعنى الكلمة استوعب تراث أمته الذى قام أساساً على احترام الديمقراطية وحرية الفرد .

ولد بيلامى فى مدينة شلالات تشيكوى فى ولاية ماساتشوستس لعائلة لها تاريخ طويل فى الاشتغال بسلك الكهنوت . وبالرغم من أنه لم يبد حماساً للذهب دنيئى معين إلا أن طبيعته المثنية جعلته يلتزم بالأخلاق التزاماً صارماً ، ويرفض الانقياد لأى مظهر من مظاهر الحياة المادية . وكان شعاره فى الحياة يتركز فى آية الانجيل التى تقول : إنه إذا أحببنا بعضنا بعضاً فإن الله يسكن فينا . ولعل حبه للإنسان بكل تناقضاته هو الذى دفعه إلى تكريس أدبه للإصلاح الروحى والاجتماعى . لذلك فإن مكانته فى الدراسات الاجتماعية لا تقل - إن لم تزد - عن مكانته فى مجال الرواية . ويبدو أنه لم يكن يفرق بين الرواية كفن والصحافة كحرفة . فكريس قلمه لنفس أفكاره واتجاهاته الاجتماعية سواء فى أعماله الروائية أو فى كتاباته الصحفية .

تلقى ييلامى تعليمه فى كلية يوتيون ثم استأنفه فى ألمانيا . وعاد بعد ذلك إلى الولايات المتحدة لكى يدرس القانون ولكنه لم يمارس العمل بل إطلاقا بل جرفته العمل الصحفى فانضم إلى هيئة تحرير جريدة « الإفتنج بوست » فى نيويورك . ثم رأس تحرير جريدة « يونيون » التى تصدر فى سيرنجيلد بما ماساتشوستس وبعدها أسس عام ١٨٨٠ جريدة « الدليل نيوز » فى نفس المدينة . وفى الوقت نفسه بدأ ممارسة كتابة الرواية بأسلوب خاص به هو دون أن يقلد النماذج التى سبقته . كانت أول رواية نشرت له سلسلة عام ١٨٧٩ هى رواية « دوق ستوكيردج » التى اتخذت من ثورة دانيال شاييز مضمونا لها . وهى حركة تمرد قام بها عمال الزراعة فى ماساتشوستس بين عامى ١٧٨٦ - ١٧٨٧ وترعها دانيال شاييز . فقد تقدم مع مجموعة من الفلاحين والزراع بالتمسك إلى الهيئة التشريعية لماساتشوستس لكى تصدر قانونا ماليا يخفض الضرائب ، ويوقف الحجر الذى يوقع على الأراضى وفاء للضريبة . واتخذ الالتماس شكل التمرد المسلح عندما قاد شاييز فرقة مكونة من ١٢٠٠ من الثائرين ضد الأوضاع الاقتصادية المصحفة . وهاجموا ترسانة الأسلحة فى سيرنجيلد . ولكن القوات الفيدرالية هبت للنجدة وقضت على التمرد فى مهده . ومع ذلك فقد كانت للثورة نتيجة إيجابية تمثلت فى امتناع المشرع عن تطبيق ضريبة مباشرة عام ١٨٨٧ ، بل خرجت الملابس والأدوات المنزلية والحرفية من نطاق الضريبة نهائيا . أعجب ييلامى بهذه الثورة من أجل العدالة الاجتماعية مما جعله يصيها فى قالب روائى يبرز من خلاله وجهة نظره فى الإصلاح الاجتماعى .

استمر ييلامى فى ممارسة الرواية فكتب « ستة ضد واحد » عام ١٨٧٨ عن رحلة كان قد قام بها إلى هاواى فى العام السابق . ثم كتب روايتين تشتملان على دراسة سيكلوجية عميقة تأثر فيها بهوثورن الأولى : « عملية الدكتور هايدنهورف » ١٨٨٠ والأخرى : « أخت الآتسة لودينجتون » ١٨٨٤ . لكن شهرة ييلامى كروائى لم تأت إلا بعد كتابته لرواية « النظر إلى الخلف » ١٨٨٨ التى يقدم فيها خطة أو برنامجا محمدا من أجل تحسين الواقع ورفع مستواه إلى آفاق عالم المثل . فهى تحكى قصة شاب من بوسطن استيقظ ذات صباح فوجد نفسه فى يوتوبيا أو عالم مثالى لا يمت إلى علمنا هذا بصلة . والرواية كلها سرد لهذا العالم الوردى الجميل . لم يكن ييلامى أول من تزعم هذا الانجاء فى الأدب الأمريكى بل سبقه إلى هذا هوثورن الذى كان يميل إلى الإصلاح الاجتماعى والوعظ الأخلاقى بما بدا أثره واضحا فى الملحق الذى ألحقه ييلامى فى نهاية روايته بعنوان « المساواة » كرد على الذين هاجموا إيمانه بالمساواة كنقطة انطلاق نحو عالم أفضل .

تسير أحداث رواية « النظر إلى الخلف » من عام ٢٠٠٠ إلى عام ١٨٨٧ أى فى اتجاه مضاد لتيار الزمن ويبحث فى وقتها نجاسا باهرا وما زالت تقرأ حتى الآن ، وخاصة أنه رفض الشيوعية كحتمية للانتقال من الدولة الرأسمالية إلى الدولة الاشتراكية . وقد حاول عشرات من الروائيين تقليد ييلامى فى خلق يوتوبيا فى رواياتهم ، ولكن رواية ييلامى ظلت الرائدة فى مجالها لدرجة أنها كانت السبب فى تأسيس الحزب القومى الأمريكى الذى تبنى مبادئ ييلامى الاشتراكية التى ترفض قيام المجتمع الجديد بأسلوب كارل ماركس . وقد قال الناقد هيود براون فى مقدمته لطبعة « النظر إلى الخلف » التى صدرت عام ١٩١٧ أن ييلامى نادى بضرورة قيام المجتمع التعاونى ولكن على الطريقة الأمريكية البحتة التى لا يمكن أن تتجاهل الكيان الفردى للإنسان .

كان الصديق الفنى رائدا ليلامى سواء فى كتاباته أو تصرفاته ، فعلى الرغم من أن دور النشر حاولت إغراقه بالأموال حتى يتغاضى عن مبادئه فإنه ظل حريصا عليها ، وخاض حملات صحفية عنيفة على مدى عشر سنوات من أجل نشر أفكاره . وأنشأ مجلة « دانيونيشن » عام ١٨٩١ لكى تساهم فى شرح وتفسير الأفكار التى تبلورت فى روايته « النظر إلى الخلف » . وفى عام ١٨٩٧ كتب دراسته النظرية عن مفهوم « المساواة » عنده وألحقها بروايته وتضمنت نقدا اقتصاديا جريئا للنظام الاجتماعى القائم على حساب الأرباح بصرف النظر عن الاعتبارات الإنسانية . أكد ييلامى أن المساواة هى حجر الزاوية الذى تنهض عليه الدولة الحق . وقد أثرت آراء ييلامى على كثير من المفكرين الذين أتوا من بعده ، ووضعها فى الاعتبار نعظم المشرعين الاقتصاديين . أدى هذا بدوره إلى أن كثيرا من نبوءات ييلامى قد تحققت . هذا هو الأساس الذى قامت عليه مكانة ييلامى كروائى أمريكى .

من الواضح أن المضمون الفلسفى عند ييلامى قد طفى تماما على الشكل الفنى فى رواياته فلم يلتفت إليه النقاد . لكن هذا لا يعنى أنها كانت خالية من الجوانب الجمالية . فقد نجح ييلامى فى خلق جو مميز لروايته استطاع به أن يمتوى وجدان القارئ وعقله . وعلى الرغم من أن الخيال البحث كان المادة الخام التى استقى منها مضمونه فإن الرواية كانت زائحة بالإسقاطات على الحياة المعاصرة مما جعلها مزيجا من المثالية والواقعية فى الوقت نفسه مما منحها خصوصية فكرية وفنية حافظت على حيويتها حتى الآن . من هنا كانت المكانة التى يتمتع بها إدوارد ييلامى سواء فى مجال الرواية أو فى ميدان الدراسات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية .

صول بيلو روائي أمريكي معاصر من الحاصلين على جائزة نوبل للآداب . كان سابع من حصل من الأدباء الأمريكيين عليها إذ اختارته لجنة نوبل فائزاً بها لعام ١٩٧٦ وبذلك انضم إلى قائمة الأدباء الأمريكيين الحاصلين عليها من أمثال سنكلير لويس ويوجين أونيل وإيرنست هيمنجواي ويورك بك ووليم فوكنر وجون ستاينبك . لكن شهرة صول بيلو العالمية لا يمكن أن ترقى إلى مكانة هؤلاء الرواد بسبب انفلاسه على مضمون رئيسى فى أعماله الروائية ، يعالج فيه حياة الأقلية اليهودية الأمريكية بحكم انتكاته إليها دينياً وفكرياً . وهى وإن كانت أقلية مؤثرة للغاية داخل المجتمع الأمريكى ، إلا أنها لا يمكن أن تثير اهتمام القارئ العالمى كما أثارت اهتمامه من قبل المضامين الفكرية التى عالجها لويس وأونيل وهيمنجواي وفوكنر وستاينبك .

ولد صول بيلو فى مدينة لانتشين بمقاطعة كويك الكندية من أصل روسى يهودى . نزح إلى الولايات المتحدة بهدف الاستيطان منذ أيام الحرب العالمية الثانية ، ثم تلقى تعليمه فى جامعتى شيكاغو ونورث ويسترن بولاية ايلينوى . بدأ حياته الأدبية برواية « الإنسان المتأرجح » عام ١٩٤٤ ، « والضحية » ١٩٤٧ ، « مغارات أوجى مارش » ١٩٥٣ ، « عش يومك » ١٩٥٦ ، « هنترسون ملك الأمطار » ١٩٥٩ ، « هيرتزوج » ١٩٦٤ وروايات أخرى . كما كتب بعض المسرحيات التى لم تحز أية شهرة . ومع ذلك فقد كان السبب الرئيسى فى النجاح الذى حازته روايات صول بيلو نوعية المجتمع الأمريكى نفسه . فهو مجتمع يفتقر إلى الجذور التاريخية والأصول الحضارية الضاربة فى القدم ، وسرعان ما يبدى إعجابه الشديد بأى مظاهر توحى له بشئ من هذه الجذور والأصول . استغل بيلو هذه الظاهرة فى رواياته بحيث اعتمد فى مضمونها على التراث اليهودى الذى يعود إلى خمسة آلاف عام من التاريخ ، وصانده كبار النقاد بأقلامهم وأصواتهم فى المحافل الأدبية على أساس أنه رافد أدبى يضفي الكثير من الأصالة والعراقة إلى الأدب الأمريكى الذى لا يزيد عمره

عن قرنين من الزمان على أكثر تقدير . وعرف يلو كيف يركب الموجة تماما فاصطنع نبرة جادة تنادى بأخلاقيات مستمدة من الفكر اليهودي . وكان يبدو في بعض روايات له وكأنه نبي أتى لخلاص القوم البدائيين لكي يعلمهم الحكمة والفلسفة الأصيلة ، كما نجد في روايته الأولى « الإنسان المتأرجع » ١٩٤٤ و « الضحية » ١٩٤٧ .

والخلاصة - في نظري - لا يمكن في بطله اليهودي تقدير ما يوجد في المجتمع المحيط به . وقد ركب يلو موجة الهجوم على المجتمع الأمريكي التي أثارها روايات سنكلير لويس ووليام فوكترو وجون ستاينبك ، ولكن لأغراض غير تلك التي هدفوا إليها . كان هدفهم جعل المجتمع أكثر إنسانية بينما كان هدف يلو هو تدعيم مكانة الفرد اليهودي فيه من خلال الظهور بمظهر الضحية البريئة مها حصل على مغامم ومكاسب . وواضح من عنوان « الإنسان المتأرجع » و « الضحية » الذي بلغه يلو في تكريس رواياته للدعاية السافرة للمواطن اليهودي الأمريكي الذي يحصل على كل الامتيازات الممكنة ولكنه لا يعترف بهذه الحقيقة أبداً .

إذا أخذنا روايتي « الضحية » و « مغامرات أوجي مارش » للتدليل على فكر يلو وفنه ، سنجد أن بطله اليهودي ليفينثال في الرواية الأولى يمثل اليهودي الطحون المضغوط المضطهد الضائع في مدينة نيويورك التي تجسد المجتمع الأمريكي بكل جبروته وسطوته . ولعل تماثل القراء الأمريكيين مع بطل يلو يرجع إلى أنهم يشعرون بنفس الضغط والضيق الذي يسرى في وجدان أي إنسان عادي يعيش في المدينة الكبيرة . لكن يلو يؤكد من خلال كل المواقف والأحداث أن سبب ضيق ليفينثال يعود إلى عقيدته اليهودية وليس إلى الكيان الاجتماعي الرهيب الذي تمثله مدينة نيويورك ، والذي يمكن أن يسحق أي إنسان بصرف النظر عن عقيدته الدينية .

أما في رواية « مغامرات أوجي مارش » فيدخل يلو على مضمونه المفضل لتوعية جديدة تتمثل في بطله اليهودي أوجي الذي يملك من الإمكانيات الشخصية والفكرية والثقافية ما يرتفع به درجات عدة فوق المجتمع الذي يعيش فيه . حتى هفواته وسقطاته ينظر إليها على أنها هفوات وسقطات إنسان عظيم من طينة غير طينة البشر العاديين . فإذا أقدم على السرقة فإنه يسرق الكتب لأنها غذاء القلب والروح . وإذا مارس الدعارة فإنه يقول : إن الإنسان لا يمكن أن يتجاهل حاجته الملحة إلى الحب والتناغم والتلاحم . بل إن يلو لم ينس أن يلعب بنغمة معاداة السامية التقليدية التي أغرم اليهود بالصاق تهمتها بكل من يحاول أن يضع أمامهم امرأة صادقة لكي يروا فيها شخصيتهم الحققة . وبذلك لم يخرج يلو برواياته من الجيتو اليهودي الشهير .

لعل الرواية الوحيدة ليلو التي تنأى عن النمطية الضيقة هي رواية « هندرسون ملك الأمطار » التي تنتمي إلى النوع الميتافيزيقي . فهندرسون هنا يمثل الإنسان انبأث عن الحقيقة والحكمة في كل زمان ومكان . ولذلك كانت هذه الرواية أنضج روايات يلو فنيا بحيث خلعت من الانحياز والحطالة الأخلاقية المصطنعة ، وخرجت من الجيتو اليهودي المغلق إلى المجال الإنساني الواسع . ولكن نظل رواية « هندرسون » نغمة شاذة بالنسبة للاتجاه الفكري العام ليلو .

مغامرات أوجي مارش :

تمثل رواية « مغامرات أوجي مارش » الاتجاه الفكري الأساسي ليلو . ففيها يقدم لنا بطله اليهودى في دور الشطار للمغامرين الذين عرفهم الأدب الشعبي في مختلف بلاد العالم وعلى مر تاريخه . وكأن يلو بهذا يريد أن يوحى من 'طرف خفى إلى الأمريكيين بأنهم يملكون الأدب الشعبي العريق في شخصياته اليهودية وهو مدرك تماما أن الأدب الأمريكي بعد أحدث أدب بين الآداب العالمية العريقة وغير العريقة . لذلك يحيط يلو بطله أوجي مارش بهالات من البطولة والأعجاب . بل غالبا ما يطلق عليه لفظ « الملك » بكل ما تحمله هذه الكلمة من دلالات وظلال . فالعالم كله لا يتسع لهذا الملك الجديد الذى تغلفه مسحة من التراجيديا مزجوة بالتوحيات الأخلاقية والميتافيزيقية . فكل شيء بالنسبة لأوجي عبارة عن جزء من عالم كبير واسع ويمتد ليشمل تيار التاريخ الإنسانى كله بما يحمله من تداخل عضوى بين الأزمان والأجناس والصراعات والتناقضات والإرهاصات . ويمثل أوجي مارش هنا نقطة الالتقاء بين كل هذه العوامل الأزلية والأبدية ، أى أن بطل يلو اليهودى يشكل بؤرة الحضارات الإنسانية التى تلتقى فيها وتتفرع منها . وهذا ما ينطبق بشكل آخر على ليفيشتال بطل « الضحية » . أما من ناحية الشكل الفني لرواية « مغامرات أوجي مارش » فهي عبارة عن وجهة نظر البطل في العالم والكون والأحياء . يبدو البطل مستقلا تمام الاستقلال عن هذا العالم برغم اختلاطه به ، وبالتالي فإنه يعيش حياته بوجهين : أحدهما يظهر به بين البشر العاديين بكل تفاهتهم وسطحياتهم ، والآخر ينظر به إلى الكون الشاسع الذى يتسع لفكره الرحب والشامل . وقد حاول يلو أن يضيف ملامح الأسطورة على بطله كما نجد في الفقرات التى تصف النور ، وكأنه أحد أبطال الإلياذة أو الأوديسا . لكن يلو فشل في ذلك فشلا ذريعا بحيث بدت هذه الفقرات دخيلة ومقحمة على بناء الرواية .

أما رواية « هندرسون ملك الأمطار » فتقدم لنا بطلا يرفض حياته الاستقرائية المانعة في المجتمع الأمريكى ويهجره إلى أفريقيا في رحلة لاكتشاف نفسه الضائعة . فالرواية هي رحلة في وجدان البطل من خلال التحليل النفسى المستمر لحواطره المتداعية . يبدو أمانا هندرسون رجلا ضمخا عنيفا يبحث عن معنى حياته من خلال الأحاسيس المؤلمة على وجه الخصوص . ويدرك تماما أنه غير صالح لمخالطة الآخرين لأنه لم يدرك بعد من هو على وجه اليقين . ففرقة الآخرين لابد أن تبدأ بمعرفة الذات ، وهندرسون لم يجد ذاته بعد ، وخاصة أن المجتمع الأمريكى المعاصر بدوامته الهيبة لا يمنح الفرصة للإنسان حتى يجد نفسه أو حتى يبحث عنها . ولذلك كان عليه أن يرحل إلى المجتمع البدائى في أفريقيا لعله يتأى عن العوامل المعقدة والمتشابكة التى تعوقه من أن يدرك كنه نفسه . فقد كان يطارده إحساس غريب ومرهق ، يجعله يوقن بأن المكان الذى يشغله في الحياة هو مكان شخص آخر كان من الضروري أن يشغله هو . ويبدو أمامه عبث الوجود مجسدا في شخصه هو مما يدفعه إلى مواقف مضحكة ولكن لا معنى لها لأنه لا يعنى منها سوى التذم وتأليب الضمير .

لكن المواقف التى تبدو فاقدة للمعنى إذا أخذ كل على حدة ، تبدو زاخرة بالإيحاءات الرمزية إذا نظرنا إليها من خلال النص الروائى ككل . فتلا في زمن الجفاف وتذرة المياه يحاول هندرسون القضاء على الضفادع بحجة أنها

تلوث المياه داخل البرميل ، وتكون النتيجة أنه يفجر البرميل بما فيه من ضفادع . ولكن الحقيقة أنه يريد القضاء على التلوث الذي يشعر به كاسنا في أعناق نفسه وذلك بالتخلص من الضفادع التي يتجسد فيها ركوده وتفتنه . ولا يولد العنف سوى الدمار الذي يأتي عليه كما يأتي على كل أحاسيسه بالتلوث . لقد تمثلت مأساته في ذلك الحرف من الركود والتعفن لرغبته للملحة في الحياة التي تملأ إرادتها الجامعة كل دنياه ، لذلك فهو دائم البحث عن مخرج ، وعليه أن يتحرك بعيداً عن عالم الخنازير حين اشتغل بتربيتها ورعايتها ، إلى عالم الأسود حيث كل شيء يبدو على حقيقته الخطيرة التي لا تقبل الجدل . كانت رغبته للملحة والعمارة في أن ينطلق بكياه إلى آخر آفاق الوجود حيث يمتزج الجزء بالكل ، والكل بالجزء ويصير الكل واحدا . كانت حياته رحلة خارج أسوار الذات بهدف الاندماج تماما في حياة الكوكب الذي يعيش عليه البشر .

يؤكد هندرسون أنه كتب على الجيل المعاصر من الأمريكيين أن يسبحوا في أرجاء المعمورة في محاولة مستميتة للبحث عن حكمة الحياة . ومن الواضح أن محاولة البحث عن الذات بالخروج عن دائرة الذات نفسها تمثل نعمة أساسية تتردد في الأدب الأمريكي المعاصر . لذلك نجد أن هندرسون يردد تقريبا نفس الكلام الذي قاله من قبل أوجي مارشي عندما يوضح موقف الإنسان من الكون فيقول : « لقد علمنا المجتمع المحيط بنا أن البحث عن النبل هو بمثابة الجري وراء السراب . لكن القضية ليست بهذه البساطة لأن السراب الحقيقي هو في الابتعاد عن تلك الأحاسيس النبيلة التي لا ترتفع الإنسان فقط فوق مستوى وجوده الحيواني بل تسوبه فوق كيانه الإنساني أيضا . فعندما يدرك الجميع أن النبل وهم وسراب فقل على الدنيا السلام . تقول النصيحة التقليدية : كن واقيا وفكر فإ يمكن عمله فعلا . لكن هذه النصيحة لا تخرج هي الأخرى عن كونها شعارا مزيفا . فأننا لا نستطيع أن نعيش الواقع إلا إذا فكرت في تغييره . تلك هي العظمة الوحيدة التي يستطيع الإنسان أن يحققها . فالعظمة ليست بالذات للتضخمة ، ولا الكبرياء المزيف ، ولا التعالي على الآخرين . ولكنها في امتزاج الذات بالموضوع ، والإنسان بالكون . ما أروع أن يتطلع الإنسان الكون كله داخل ذاته . هذا هو المخلود الحقيقي . في تلك اللحظة يربأ الإنسان بنفسه من أن يأتي بالأفعال المأبظة . بل يتحتم على أنا ألا أفرط في إنسانيتي وإلا كان من الأفضل أن أقبع في عقر داري ولا أتمرك خارجه قيد أنملة . لا تظن في الجنون عندما ترائي وأنا أقبل الأرض ، فهي أمنا كلنا منها خرجنا وإليها نعود » .

الإنسانية عبء ومسئولية :

والفكرة الأساس التي تسير على مضامين يلو أن الإنسانية ليست مجرد وجود على سطح هذه الأرض ، ولكنها عبء ومسئولية أخلاقية من الطراز الأول . هكذا يبدو يلو في أفضل حالاته عندما ينسى أنه يهودي ، وأنه يكتب للبشر جميعا . لكن هذه السباحة الأخلاقية التي تقوم بها شخصيات يلو لا تقتصر على رواياته فقط بل تجدها في معظم الروايات العالمية الأمريكية المعاصرة . فقد أصبح الالتزام الأخلاق ضرورة ملحة للمحافظة على كيان المجتمع . وهذا الاتجاه الفكري مضاد لذلك الذي ساد في أمريكا في العشرينيات وكان يدعو إلى التحرر الأخلاقي وإطلاق الفرائز من عقلاها تلبية لنداء الطبيعة . وكانت الروايات الأولى التي كتبها ف . سكوت

فترجيرالد تجسد هذا الاتجاه وتبلوره . فقد ثارت كل شخصياته ضد الأخلاقيات التقليدية وانطلقت وراء الملذات حتى قضى على بعضها في نهاية الأمر . وبمثل ذلك فقد هاجمت شخصيات ييلو القيود الاجتماعية النابعة من دينها ولكن بحثا عن أخلاقيات جديدة هذه المرة ، أخلاقيات يمكن أن تكون أهد صرامة من سابقتها ولكنها تمنح الإنسان فرصة أكبر لكي يتمتع بإرادته ، ويحقق ذاته على مستوى أرق في الإنسانية .

وكمحاولة للهروب من الجيتو اليهودي الذي فرضه ييلو على معظم شخصياته ، فقد حاول الاهتمام بقضايا الجنس البشري على مر التاريخ وليس بقضايا المجتمع الأمريكي للعاصر فقط . ولذلك يعتبر الناقد جاك لودفيج رواية « هندرسون ملك الأمطار » تجسيدا لآراء برجسون وينتشر في التطور والارتقاء . فهي رواية تحاول تتبع موقف الإنسان من الكون وألغازه مع تحديد مكانه فيه ، والتركيز فيها على حركة الكون . أما في رواية « مغامرات أوجي مارش » فالأضواء كلها مركزة على البطل في مواجهة المجتمع والكون للدرجة أن ناقدا مثل ليزلي فيلدر قارنه بها كليري فن بطل مارك توين الشهير . كان قصد فيلدر من هذا هو وضع صول ييلو على نفس مستوى كاتب أمريكا القومي مارك توين . لكن المعايير النقدية الموضوعية توضح أن مارك توين كان أمريكيا بمعنى الكلمة ، في حين لم يستطع صول ييلو التخلص من الإطار اليهودي الذي أحاط به فنه الروائي . كانت القضية الأساسية الملحة على ذهن ييلو أنه حاول دائما إحاطة أبطاله بهالة من الجهد والعظمة بمناسبة

وبغير مناسبة . ففي رواية « هيرتزوج » كان البطل خاليا تماما من كل أسباب العظمة ، ومع ذلك نجده يتمسح في الشخصيات العظيمة المعاصرة فعلا ويقوم بكتابة الخطابات والرسائل إليها . وليست كلها خطابات حقيقية بل بعضها من وسى خياله . وبذلك يمكننا القول بأن معظم أبطال ييلو مصابون بجنون العظمة بطريقة أو بأخرى . على سبيل المثال يظن هيرتزوج في نفسه نماذج الأهمية والخطورة فيعلن على الملأ أنه سيفتح بكل صلابة في مواجهة كل ذي سلطة محاول أن يدوس على كبريائه . ونظرا لهذا التطرف والمبالغة في تصوير كبرياء البطل فإن الموقف انقلب إلى تقيضه وأصبح شخصية كوميدية تصل إلى حد الفارص .

وقد جرى اهتمام ييلو بالمائع فيه بأبطاله على الشخصيات الأخرى حيث بدت كأنها كانت لا نعرفها ولا نستطيع حتى التعرف عليها . وهذا خطأ في غالبا ما يقع فيه الروائي الذي تسيطر عليه فكرة معينة ويحاول تجسيدها بكل الطرق في شخصية بطله . عندئذ يعمل الشخصيات الأخرى وتحول إلى مجرد أطراف أو ملامح في شخصية البطل نفسها . أي أن ييلو نجح في تقديم أبطال روائيين ولكنه فشل إلى حد كبير في إبداع أعمال روائية . والسبب في ذلك عقده اليهودية التي تحمكت في نظره إلى المجتمع والكون ، وكانت بارزة ومسيطر على الأحداث والمواقف والشخصيات على الرغم من محاولته صيغتها بفلسفة كونية شاملة لا تحدها عقيدة أو جنس .

(١٨٩٨ - ١٩٤٣)

ستيفن فنسنت بينيه أديب أمريكي مارس كتابة الشعر والرواية والمسرحية . لكنه اشتهر أساسا كشاعر من خلال قصائده السردية الطويلة التي تبلور الجوانب المختلفة للشخصية الأمريكية . لم يحاول اللجوء إلى الأفكار والمضامين العالمية لأنه وجد كفايته في تراث الفكر الأمريكي . كان من الشعراء الذين يؤمنون بضرورة خضوع البحور والأوزان لتطور المضمون ، من هنا كان التنوع والتعدد الذي نجده في توليفه لهذه الأدوات الشعرية والذي أدى إلى حرته ومهارته في استخدام التراكيب واللهجات المختلفة طبقا لنوعية الشخصية وتفكيرها ونمطها مع خصائص الموقف وحميائه . ولعل هذا الاهتمام بالشخصيات والمواقف يرجع إلى قدرته القصصية التي مكنته من ممارسة الرواية والقصة القصيرة ، والتي ارتفعت ببعض قصصه إلى مستوى عيون الأدب الأمريكي .

ولد ستيفن فنسنت بينيه في مدينة بيت لحم بولاية بنسلفانيا . تلقى تعليمه مابين كاليفورنيا وجورجيا وويل وباريس . بدأ حياته الأدبية بسلسلة متواصلة ولكن ناجحة من دواوين الشعر : « خمسة رجال وبومبي » ١٩١٥ ، و « مغامرة صغرة » ١٩١٨ ، و « السموات والأرض » ١٩٢٠ ، و « مول وليام ميكامور » ١٩٢٣ ، و « نشوة النمر » ١٩٢٥ . ثم حصل على منحة زمالة من مؤسسة جوجنهايم ساعدته على السفر إلى باريس لكي يكمل ملحمة الشهيرة « جسد جون براون » ١٩٢٨ التي فازت بجائزة بوليتزر ، ووضعت في الصفوف الأولى لشعراء أمريكا . فقد أصبحت هذه الملحمة من كلاسيكيات الأدب الأمريكي للمحتوى من بانوراما واقعية للحرب الأهلية بكل مآثره في الوجدان الأمريكي من عواطف شتى ، ورواسب عميقة ، بما أغرى المخرج والممثل تشارلز لوتون بأن يحولها إلى مسرحية عرضت بنجاح في نيويورك عام ١٩٥٣ ، ومنذ ذلك التاريخ لا يخلو موسم مسرحي منها في إحدى بقاع الولايات المتحدة على الأقل .

في عام ١٩٣١ استمر بينيه في إخراج دواوينه الشعرية فأصدر « مواويل وأشعار » ، ثم « كابوس عند

الظهرة « ١٩٤٠ ، ثم « النجم الغربي » ١٩٤٣ ، والذي كان أول جزء في ملحمة أمريكا التي لم يكملها بينه بسبب وفاته في نفس العام . وهو الاتجاه الذي كان قد بدأه عام ١٩٣٣ ، عندما كتب « كتاب الأمريكيين » الذي وجهه بصفة خاصة إلى الشباب لكي يعرفوا تاريخ وطنهم وتراثه ، وكان قد كتبه بالاشتراك مع زوجته روزماري بينيه .

أما عن نشاطه في مجال النثر القصصي فقد أصدر عدة مجموعات من القصص القصيرة منها على سبيل المثال : « الساعة الثالثة عشرة » ١٩٣٧ ، و « حكايات قبل منتصف الليل » ١٩٣٩ ، و « الدائرة الأخيرة » التي نشرت عام ١٩٤٦ بعد وفاته وتحتوي على مجموعة من أشعاره الأخيرة . ولعل أكبر إنجاز له في مجال القصة يتمثل في قصة « الشيطان ودانيال وبستر » التي أصبحت من كلاسيكات الأدب الأمريكي منذ صدورها عام ١٩٣٧ وتحولت فيما بعد إلى أوبرا وضع موسيقاها دوجلاس مور . وكما كتب بينيه القصة القصيرة كتب الرواية أيضا ، ولكنه كان أقل توفيقا وإنجاحا ، كما نجد في رواية « البونكي الأسباني » ١٩٢٩ ، و « ابنه جيمس شور » ١٩٣٤ . ويقال إن موت بينيه المبكر كان نتيجة لإجهاده الشديد في العمل الإعلامي في أيام الحرب . ولكي نتعرف على ملامح أدب بينيه يجدر بنا أن نستشهد ببعض أعماله الشعرية والقصصية لنرى حقيقة الإنجاز الذي أضافه إلى تراث الأدب الأمريكي . في ملحمة « جسد جون براون » يحسد بينيه مجرى الأحداث الذي أدى إلى الحرب الأهلية . تبدأ للملحمة بمقدمة عن الرق الذي داس على كرامة الإنسان ثم تتصاعد الأحداث إلى أن تصل إلى الغارة التي يشنها جون براون على معلبة هاربر مما يؤدي إلى إعدامه في النهاية . لا يتحاز بينيه إلى أي جانب من جانبي الصراع بل ينظر إليها نظرة محايدة مشوبة بروح المأساة والتأثر التي تتجسد خلال اللقطات والشخصيات التي اشتهرت في الحرب والمعارك الفاصلة التي خاضتها ، والمآزق والصعاب التي تحملها سكان المدن الذين يعيشون في منطقة الجبهة ، والأحداث التي تجري على الحدود ، والمظاهرات الرومانسية العابرة التي سرعان ما تلتحقها آلة الحرب المجهتية والشباب ، والرجال الذين سطعوا في الجبهتين ثم السلام الذي يفرض نفسه أخيرا على ربوع البلاد . ومن الصور التي لا تنسى في الملحمة : صورة لنكولن ، وجرات وستونول جاكسون ، وجيفرسون ديفيز وغيرهم . ومن الواضح أن السرد الروائي في الملحمة يعتمد على دراسة مستفيضة وإلمام شامل بكل الملابسات الدقيقة التي أحاطت بظروف الحرب وكأن بينيه أراد أن يكتب الإلياذة الأمريكية .

أما بالنسبة لأشهر قصصه فقد كتب بينيه « الشيطان ودانيال وبستر » الذي استخدم فيها مضمون أسطورة فاوست الشهيرة مع صبغها بالروح الأمريكية المحلية ، فالبطل جابزستون فلاح من تيوهامشير باع روحه إلى الشيطان الذي جاءه لكي ينفذ الصفقة المقعودة ويقبض على روح البطال . لكنه يلجأ إلى الهامى الأشهر دانيال وبستر حتى ينفذه من برائن هذا الشيطان الذي تمكن من إغرائه والإيقاع به . ومن خلال دفاعه الفصيح لتسميت أمام هيئة المتهلفين الفاسدين الشريرين ، يستطیع وبستر أن يحصل لسون على البراءة وإطلاق سراحه ، تجمع القصة بين الخيال والواقع في توليفة درامية لا تعرف الفصل بينها ، وإن كان بينيه قد جسد روح التناؤل الأمريكي الذي يؤكد إمكانية الإنسان . لتعبر كل قوى الشر التي تترص به فقد جاءت النهاية مختلفة عن خاتمة

فلوست الذى يسلم فيها روحه للشيطان طبقا للصك المعقود بينها والذى لأفكاك منه .
فى قصة « نساء السبي » ١٩٢٦ ضمن مجموعة : الساعة الثالثة عشرة » يستخدم بينه الحادثة الرومانية القديمة
التي تفتصب فيها نساء النسي ، أساسا لقصته . كتبت هذه القصة المثيرة أمام خلفية وصفية مستمدة من مناظر
وإدى تيجيسى الذى تنتقل إليه عائلة مكونة من سبعة أبناء بعد وفاة الأب والأم والحفيدة ويصبح من الواضح أن
المرتل فى حاجة إلى العنصر النسائي لكي يستقيم حاله . ويحل الإخوة المشكلة باختطاف سبع عرائس بالجملة ،
تقابلن معهم فى حفلة واقصة ، وتنتهى القصة نهاية سعيدة تمر عن روح التفاؤل التي تسرى فى قصص أمريكية
كثيرة . ولكي نقدر القصة حق قدرها يجب أن نلتفتها على المستوى الفولكلورى البسيط البعيد عن تعقيدات
الحياة الحديثة

يبدو أن روح الحفنة والمرح كانت تتجلى فى قصص بينه أكثر من قصائده التي كان يضع فيها كل جديته بل
صرامته . فى قصيدة « صلاة ليزيخ الله غمة الديكتاتور » ١٩٣٥ يهاجم بينه روح الرب التي أثارها صعود
هتلر وموسوليني وسألني إلى المكان الذي يتحكمون منه فى مقدرات العالم . كانت القصيدة شحنة متفجرة من
الغضب ، وصورة زاهرة بالربح مما يحدث فى الدولة الشمولية هؤلاء المواطنين الذين قد يعارضون النظم
الحديدية المفروضة عليهم . نجد نفس الجدية والصرامة فى قصيدة « الملك داود » ١٩٢٣ التي يكتبها بينه
بأسلوب الموال حول القصة المثيرة للخطيئة والتوبة التي ارتكها النبي داود كما وردت فى سفر صاموئيل الثاني
فى العهد القديم . تبدو الخطيئة وكأنها القدر الذى يطارد الإنسان حيثما حل ، ولكن فى استطاعة الإنسان أن
يقهرها بسلام التوبة البتار . وهذا يؤكد نغمة التفاؤل مرة أخرى فى أعمال بينه حيث يستطيع الإنسان إثبات
إرادته . ولعل هذا هو تميز بينه عن معظم أدباء عصره الذين تركوا العنان للتشاؤم لكي يسيطر على أعمالهم ،
لكن تفاؤل بينه لم يكن ساذجا ومصطنعا بل استمدته من ملامح الشخصية الأمريكية التي استطاعت أن تتصدى
الحضارة الإنسانية الماصرة فى مدة لا تزيد عن قرنين فقط .

(١٨٣٥ - ١٩١٠)

مارك توين هو الاسم المستعار لصامويل لانجهورن كليمتز . اتخذه في أثناء عمله على السفن المبحرة على نهر المسيسيبي ، وكان قد سمعه مرارا على ألسنة البحارة عندما كانوا يصبحون معلنين أن عمق النهر تحت السفينة بلغ اثنتي عشرة قدما ، اثنان من مقياس الفاثوم ، وكان اصطلاح مارك توين يطلق على هذه الدرجة من مقياس العمق . ونظرا للصلة النفسية الوثيقة بين صامويل لانجهورن كليمتز ونهر المسيسيبي الذي شكل كثيرا من أعماله الأدبية فيما بعد ، فقد رأى أن يستعير لنفسه اسما يذكره دائما بالنهر الحبيب إلى قلبه . كان ارتباطه بالنهر صورة مصغرة لارتباطه بوطنه الأمريكي الأكبر . فقد رفض مارك توين أن يسير على نهج معاصريه الأمريكيين الذين أغرموا بكل ما هو أوروبي في الأدب والفن والتفكير والثقافة . بل كان يرى أن الأصالة الحققة هي التي تدفع الأديب إلى البحث عن جلور أدبه في تربة وطنه ، فن الممكن استيراد أى شيء إلا الأدب والفن . هذا بالإضافة إلى كراهيته المطلقة للنظام الإقطاعي الذي ساد أوروبا في القرن التاسع عشر وارتبط تاريخيا بتجار الحروب الأثرياء الذين ضحوا بأبناء الوطن في سبيل مضاعفة ثرواتهم ولعل شخصية جان دارك كانت بمثابة الرمز الأوروبي الوحيد الذي حاز إعجابه وكذب عنه باستفاضة ، وعلى الرغم من روح المرح والدعابة والفكاهة التي إشتهر بها مارك توين ، إلا أنها كانت تحمل في طياتها تهكما قاسيا وسخرية مريرة من القائد والنظم الاجتماعية والحكومية التي طالما علمت الناس التفاهة والسطحية والرياء والتلذذ والجشع .

ولد مارك توين في مدينة هانيبال بولاية ميزوري التي تقع على نهر المسيسيبي . كان أبوه من الباحثين عن الثروة ، والفنانيين في طول البلاد وعرضها ، وقد تشبع مارك توين بروح البحث والكشف وترك المدرسة عندما كان في العاشرة وانطلق ليعيش صباه وشبابه في حياة زاهرة بالمغامرات والترحال ، لكنه بعد وفاة أبيه عمل سبيا في دار للطباعة كانت بالنسبة له مدرسة أخرى إذ أنه قرأ فيها كل ما قامت بطبعه من كتب . وبالفعل بدأ في هذه

الفترة مراسلة الصحف والمجلات ثم دفعه حبه للترحال إلى الاشتغال بجارا على إحدى عابرات نهر المسيسيبي ، ثم جنديا في الجيش الكونغريدى فى الحرب الأهلية لمدة أسابيع قليلة ، ثم مراسلا منتقلا فى نيفادا وكاليفورنيا . كان الترحال المستمر منبعا لا ينضب لمعرفة الحياة والنفس البشرية فى صورها المتعددة ويعترف أن جميع الشخصيات التى قلمها فى رواياته كانت مستمدة من الأشخاص الذين قابلهم وعمل معهم فى الوظائف الكثيرة التى قام بها فى مختلف الولايات . مكتته هذه الحياة العريضة من الاختلاط بأنماط عدة من البشر ، وبالتالي استطاع أن يتوغل داخل مشاعرهم واكتسب بذلك القدرة على استيعاب روح الفكاهة والسخرية والتهكم التى تقابل حقائق الحياة المرة بابسامة أوضحكة مدركة لتناقضاتها اللانهائية .

بدأ مارك توين حياته الأدبية بالاشتغال بالصحافة مثل كثير من الأدباء الأمريكيين ، ومن خلال الصور والمواقف والمقطعات التى كانت تنشرها له الصحف ، استطاع أن يكشف لنفسه منها أديا روائيا خاصا به أدى به إلى كتابة أول رواية له بعنوان « الضفدعة القافزة المبلجة » عام ١٨٦٥ . كانت عبارة عن لوحات متتابعة للمشاهد التى رآها والأشخاص الذين قابلهم . وقد اكتسب شهرة عريضة بعد نشرها فى مختلف جوانات الحياة هناك ، مدته فيها بعد بمادة خصبة لسلسلة قيمة من المحاضرات ألقاها بعد عودته إلى الوطن . تراوحت حياته بعد ذلك بين إلقاء المحاضرات والتنقل بين مختلف البلاد ، ويكنى أن تعرف أنه عبر المحيط الأطلنطى عشرين مرة وقضى ثلاث عشرة سنة بعيدا عن وطنه . وكانت رواياته بصفة عامة الصدى الفنى لتقلباته سواء داخل أو خارج الولايات المتحدة ، ولذلك تشكل السيرة الذاتية والمشاهدات الشخصية المادة الخام لمعظمها . هذا لا يقلل من القيمة الفنية لرواياته لأن رؤيته الفكرية المتميزة ، وروحه الساخرة المتهاكة ، وإيمانه بالثقافية المتدفقة التى يتحتم وجودها فى السرد الروائى ، كل هذه العناصر جعلت منه رائدا طليعيا فى مجال الرواية الأمريكية . فقد تمكن من أن يمزج بين العناصر المتناقضة والمتنافرة سواء فى الشخصيات أو المواقف أو وجهات النظر بحيث لم تعد مجرد تسجيل لمشاهدات شخصية . لذلك قال إيرنست هيمنجواى : إن كل الأدب الأمريكى ينبع من كتاب هاكلىرى فن « مارك توين فهو أفضل كتاب أنتجه الأدب الأمريكى حتى الآن .

رائد الرواية الأمريكية :

بعد مارك توين رائد الرواية الأمريكية بلانتماز . كان أول أديب يبحث عن الأصالة الفنية ولا يحاول تقليد الأنماط الأوروبية ، وتمكن من بلورة الشخصية الأمريكية من خلال صوره الفنية للتعبئة لمرادى المسيسيبي الشاسع الذى يمثل القلب النابض للولايات المتحدة . أما الروائيون الأمريكيون الذين سبقوه مثل هوثرن وميلفيل وهاولث فقد ساروا على نفس النهج الأوروبي فى التأليف الروائى ، وإن كان بعض الروائيين قد تأثروا ضد هذه التيمة إلا أن مارك توين كان يتميز باللامبالاة تجاه الأدب الأوروبي ، ليس عن جهل ولكن بحثا عن جذور الشخصية الأمريكية التى حتمت عليه الالتصاق بوجدان الإنسان الأمريكى وفكره ، وأدى هذا إلى البحث عن أشكال جديدة غير تقليدية . لذلك عندما زار أوروبا لأول مرة وكب رواية « السذج خارج الوطن » ١٨٦٩ كنتيجة لهذه الزيارة ، لم يكن تأثيرها عليه هذا التأثير الذى تمارسه على الشخص القادم من

منطقة متخلفة حضاريا بحيث يصاب أفقه الضيق بالانهار والذهشة ، بل تمثل تأثير أوروبا عليه في تلك اللامبالاة التي نظر بها إليها .

كانت هذه النظرة اللامبالية سببا في هجوم النقاد المرمين بأوروبا عليه واتهامه بالجهل وضيق الأفق ولكنهم لم يفهموه على حقيقته فقد كان باحثا عن الأصالة القومية . وإذا كانت روح الدعابة والسخرية في بعض رواياته تميل إلى الخروج عن حدود اللياقة والنوق العام التقليدي ، إلا أن هذا لا يقلل من قيمة مارك توين على الإطلاق . فقد كان يعتقد أن أول شروط الشخصية القومية تتمثل في الاستقلال التام والنظرة الموضوعية إلى الشخصيات القومية الأخرى . يقول الناقد برنارد دى فوتو : إن جيلين من القراء لم يفهموا رواية « السذج خارج الوطن » الفهم الصحيح ، واعتبرا مارك توين مجرد كاتب فكاهي مثل وليس أدبيا ذا نظرة ورؤية فنية معينة . ويبدو أن نشأة مارك توين في أعماق وادي المسيسيبي كانت سببا في عدم انتباهه الفكري والأدبي إلى التقاليد الأوروبية . كان الوادي بعيدا عن الساحل الشرقي الموازي لأوروبا . وعندما ذهب مارك توين إلى أوروبا كان قد نشع بمقومات الشخصية الأمريكية الأعمدة في التكوين .

وإذا كان مارك توين قد رفض الانهار بالشخصية الأوروبية فن الضرورى البحث عن الأسباب التي جعلته يقتنع بخصائص الحياة الأمريكية كما اختبرها بنفسه . عاش مارك توين صباه في مدينة هانيبال التي تطل على نهر المسيسيبي وعلى الرغم من صغرها فإنها تعد نموذجا للوادي الكبير بجياته التي تجمع بين النعاس والبهجة والحيرية . كان موقعها الجغرافي سببا في هذه الحيوية ، لأنها كانت على الطريق الذي يربط بين الشرق القديم والغرب البكر . وكان المهاجرون القادمون من أوروبا عبر الساحل الشرقي يتدفقون بالآلاف مارين بهانيبال في طريقهم إلى سانت لويس التي تقع في الجنوب على بعد ثمانين ميلا . في هذه المدينة الصغيرة عرف مارك توين الزوج والعبد والمهاجرين والقتلة والمهاجرين من العدالة وعمال السفن والمغامرين الباحثين عن الثراء السريع ، ولكن على الرغم من هذه الحيوية المتدفقة فإن المدينة كانت تتميز بالنعاس والهدوء ، كما يحلو لمارك توين أن يصفها . وبمجرد أن تغادر السفينة الرصاة يعود إلى المدينة الهدوء والنعاس والجو الرقيق المطمئن .

كانت هذه الخلفية الوصفية التي ميزت أهم أعمال مارك توين مثل « قوم سوير » ١٨٧٦ ، و « هاكليري فن » ١٨٨٤ ، و « الحياة على ضفاف المسيسيبي » ١٨٨٣ ، لقد كانت نظرة مارك توين إلى نهر المسيسيبي تضاهي نظرة قداماء المصريين إلى نهر النيل . كان المسيسيبي بالنسبة له يجمع بين العذوبة والسلام وأحيانا أخرى بين الحزن والوحدة ، وفي أحيان ثالثة يتجسد فيه الخطر الداهم . وقد انتقلت هذه الأحوال المتقلبة إلى أعمال مارك توين فمنحتها بدورها كثيرا من الحيوية والتعلق . ويجمع في تجسيد الحياة من خلال المزج المعسوي بين الشخصيات والمشهد ، وبذلك تحولت الخلفية الوصفية إلى عنصر حي نابض بالرؤية الفكرية والفنية .

الخلفية الثقافية العربية :

يندهش الكثيرون عندما يعلمون أن عمل مارك توين في شبابه المبكر في إحدى المطابع قد أتاح له فرصة للمعرفة والثقافة لاتيحتها المدارس والمعاهد النظامية . استطاع أن يهضم الأدب الإنجليزي كله ولم يتعد سنوات

المراقبة بعد ، كما قرأ في التاريخ والفلسفة وتمكن فيما بعد من إجابة عدة لغات من تلقاء نفسه . وهذا يدحض
التهمة التي حاول بعض النقاد إلصاقها به ، وادعوا أنه جاهل ضيق الأفق لا يكتب ولا يسجل إلا ما يشاهده
فقط . في رواية « هاكليري فن » مثلا نجد تأثيرا برواية « دون كيخوت » وخاصة في سفره من البطولات
الرومانسية التي وردت في روايات السير وولتر سكوت وأيضاً في عنصر البيرويليك الذي يقلد مواقف شكسبير
وشخصياته بأسلوب مثير للضحك . كان من المحتمل أن تتقيد عبقرية مارك توين باعتباريات شتى في حالة تلقيه
تعلما منتظما . ولكن ثقافته الذاتية المتنوعة شكلت مع فكره غير التقليدي مزيجا لانظير له من النظرة الشاملة
للمجتمع والإنسان ، ومن الأسلوب المتفرد الذي لا يكتفي بالإمارك توين .

لعل أكبر خاصية اشتهر بها هي سرعة بديته ولامحيته المرحية في رواياته ولكن قد يبنى على البعض أن في
إمكانه الانتقال في لحظة واحدة فقط من الدعاية المرحية إلى السخرية المرة . ومن يتعمق في أدبه يكشف أن
عناصر الكآبة والحزن واليأس كانت أعمق وأشمل من روح الفكاهة التي اشتهر بها . ويبدو أن هذه الروح المرحية
ظاهريا كانت مهربة الوحيد من الوقوع في براثن اليأس المطلق المؤدى إلى الجنون . لكنها لم تغطي رؤيته
الواضحة والمحددة لجوهر المأساة الذي ينطوي عليه هذا الكون ويشكل تردده بين الدعاية المشرقة والمرارة البائسة
الفتاح الرئيسي لفهم أدبه كله . لذلك لا يبد مارك توين بالبساطة والسهولة التي يعتقد البعض في رواياته .
فهذه نظرة القراء السذج الباحثين عن التسلية المؤقتة والإضحاك السريع . ورواية مثل « هاكليري فن » في
نظرمهم ليست سوى صورة مرحة لمربع للأوغاد على نهر الميسيسيبي . ولكن الذي يتعمق في قراءتها سيكتشف أن
روح الدعاية والمرح الظاهرية تخفى على جهامة مظلمة تبلغ حد المأساة . ويكنى وجوده بنجر جم طريد المجتمع
وفسحيته ، والذي يضارع في بطولته بطولة هاكليري فن نفسه .

كان كلما تقدم العمر بمارك توين ، كانت روح المرارة تطغى على كل ماعداها من عناصر أخرى في الرواية .
فقد تحول مرح « توم سوير » إلى كآبة « الرجل الذي أفسد هايدلبرج » التي يهاجم فيها الرأى والتفاخر والثقة المزيفة
بالتنفس وغيرها من السلبات التي تعور الشخصيات في المجتمع الإقليمي المحدود . كان مارك توين قد حده
موقفه الفكري من خلال تأييده للحرية الفردية في مواجهة بطش النظام الاجتماعي . ويبدو أنه كان متأثرا إلى
حد كبير بالكاتب الإنجليزي جوناثان سويتف مؤلف « رحلات جبالير » . فقد علمته حيرة الإنسان في الكون ،
وبرز هذا المذهب في كتاباته الأخيرة مثل « الرجل الذي أفسد هايدلبرج » و « ما هو الإنسان » التي نشرت عام
١٩٠٦ بدون اسمه عليها ، ثم « الغريب الغامض » التي نشرت عام ١٩١٦ بعد موته . كان الإنسان في نظره ذلك
الغريب الغامض حتى بالنسبة لنفسه وليس بالنسبة للكون فقط .

لم تكن نظرة مارك توين ناعقة على الحياة فحسب ، بل كانت ناعقة أيضا على نفسه وحتى على أفعاله الأدبية .
كان يحس في كثير من الأحيان أنه مهاكب فلن يبرح عما يجيش بصدوره تجاه الكون والأحياء . لذلك كان على
وشك أن يتوقف في أثناء كتابة « هاكليري فن » وأن يتخلص مما كتبه بالفعل . وكانت النتيجة أنه لم يتصمأ إلا بعد
ست سنوات من التوقف المتكرر والهمير . عاد إلى تكرار هذه العملية المقلقة في أعمال أخرى تركها بدون أن
تتكمّل ، ولم ينشر معظمها حتى الآن ، وعلى الرغم من الرؤية المحددة التي تميز أفعاله وتدمغها بطابع خاص

بها ، فإن حيرته المذبذبة التابعة من غموض الكون وتقيدته ، منته من الوصول إلى فلسفة ناضجة متكاملة ترى الحياة كلها في شمولها من خلال نظرة موضوعية لاتمتنع بالأمل أوتهرب من اليأس . ولعل الفلسفة المحددة التي وصل إليها في أواخر حياته قد تخلت في الحتمية القدرية التي تؤكد أنه لا يوجد اختيار حقيقي للإنسان في هذا الكون ، وأن عليه أن يرضخ لكل ما تأتي به الأقدار .

هناك ظاهرة واضحة في روايات مارك توين وهي أنها تكاد تخلو من الشخصيات النسائية الآسرة . وباستثناء « الذكريات الشخصية لجان دارك » التي ترى فيها إعجاب مارك توين البالغ بشخصية جان دارك ، فإن علله هو عالم الصبية والشباب والرجال . لكن يبدو أيضا أن سبب كتابته عن جان دارك أنه استغل خلفيته الثقافية الرعيفة في مجال التاريخ لكي يجسد موقف الإنسان تجاه الكون من خلال شخصيتها الآسرة . وهذه الخلفية التاريخية لعبت دورا حيويا هاما في روايات مثل « الأمير والفقير » ١٨٨٢ و « يانكي من كونيتيكت في بلاط الملك آرثر » ١٨٨٩ اللتين قدم فيها صورة خيالية زاهرة بالتكلم الساخر والإسقاطات الواقعية من خلال إنجلترا تحت حكم الملك آرثر . أي أن سياحة مارك توين لم تقتصر على الجغرافيا بل انطلقت إلى التاريخ لكي تنتقل من عصر إلى آخر . وهذا يدل على تنوع اهتماماته الفكرية والفنية .

تمثل الإنجازات الحقيقية التي أضافها مارك توين إلى الأدب الأمريكي في أنه جعل من اللهجة الأمريكية الدارجة لغة تصلح للحوار الأدبي بعيدا عن القوالب اللغوية التقليدية التي وفدت إلى الأدب الأمريكي من أوروبا . كما استطاع أيضا أن يعطى التسمية الأمريكية لأدباء أوروبا الذين تعودوا على اعتبار الأدب الأمريكي مجرد محاولات ساذجة لقوم قليلي الحظ في الثقافة والفكر والمعرفة ، وغاية مناهم أن يقلدوا الأنماط الأوروبية . وإذا كان كوبر وإرفنج وبو وويتان قد مهدوا الطريق نحو الشخصية المستقلة للأدب الأمريكي ، فقد نجح مارك توين في إرساء تقاليد هذه الشخصية وإجبار العالم الخارجي على النظر إليها بعين الاحترام ، ومازالت رواياته حتى الآن من أكثر الروايات رواجاً في أوروبا بصفة خاصة والعالم الذي يتحدث الإنجليزية بصفة عامة . فقد اكتشف الناس الجانب الجاد والخطير الكامن وراء مرحة الظاهري . ويمكن للتدليل على جديته تأكيد العمل الذي أوضح للأمريكيين أن استقلالهم الحقيقي عن إنجلترا وأوروبا لن يكتمل إلا بالاستقلال الفكري والفني .

كانت النظرة للموضوعية هي السمة المميزة لمعالجة مارك توين لشخصياته . فعتنما هاجم التأثير الأوروبي على الأمريكيين لم يتأخذه الحسبة لكي يدافع عن كل ما هو أمريكي سواء كان إيجابيا أو سلبيا بل وقف بالمرصاد لكل السلبات المرتبطة بالشخصية الأمريكية ، وسخر كل أسلحته في السخرية القاسية والنهكم المرير في توعية كل هذه السلبات مثل الجهل والعرجة والمنهجية ، وضيق الأفق ، والثقة الزائدة بالنفس ، وسيطرة القيم المادية على كل ماعداها من قيم إنسانية أخرى . وقد تقبله القراء بسمة صدر بسبب روح الدعابة المشرقة التي تبدو وكأنها تهاجم هذه السلبات في رفق ولين ، بينما باطنها ينطوي على هجوم كاسح لكل القيم المزيقة التي يتخذ منها الأمريكيون أساسا لتفكيرهم وسلوكهم . هذا مانجده في رواية « السذج خارج الوطن » على سبيل المثال حيث يصف فيها زيارة له مع أصدقائه الأمريكيين إلى كل من روما وجنوا . هناك يسمعون لأول مرة في حياتهم باسم مايكل النجلو على لسان مرشدهم السياحي في الفاتيكان . وعندما تبدأ الجولة في روما يعودون إلى تعذيب

مرشدكم بنفس الأسئلة الجذابة القنية عن مايكل إنجلو . ويدور الحوار كالآتي :

« لقد أراتنا المرشد شكلا لإنسان وقال : إنه تمثال من البرونز
فنظرنا إليه بلامبالاة ثم سأله الطبيب الأمريكي : هل هو تمثال لمايكل أنجلو ؟
جاءت إجابة المرشد بالنفي .

قادنا المرشد إلى حلبة التوغرات الرومانية القديمة . فسأل الطبيب مرة أخرى :
هل بناها مايكل أنجلو ؟

حماق المرشد فيه وقال : لقد بنيت قبله بألف سنة على الأقل .
وعندما وصلنا إلى للسلة المصرية . أعاد الطبيب نفس السؤال عن مايكل أنجلو !
فصرخ المرشد : سادق .. سادق .. إنها بنيت قبله بألfi سنة على الأقل ! !

ويعلق مارك توين في سرده الروائي على هذا الحوار الساخر فيقول :

« لقد بلغ الإرهاق بالمرشد منتهاه بسبب هذا السؤال الذي لا يريد أن يتوقف للدرجة أنه كان يبدو أحيانا وكأنه خائف من أن يرينا أى شيء آخر . لقد حاول البائس كل المحاولات الممكنة وغير الممكنة لكي يجعلنا ندرك أن مايكل أنجلو كان مسجولا فقط عن خلق جزء من العالم وليس العالم كله . لكنه لم يفلح بعد ويبدو أنه لن يفلح . فقد كانت هذه الأسئلة ضرورية حتى لا يبدو الجهل والبله علينا . لذلك كان على المرشد أن يستمر في معاناته . ولا يهم إذا لم يكن مستمتعا بأداء عمله ، يكفي استمتاعنا نحن » . هكذا كان السرد الروائي عند مارك توين زائرا بالسخرية اللاذعة والتهكم اللامح . فالسذج هم الأمريكيون القادمون للاطلاع على الحضارة الأوروبية والعريقة التي لا يملكون مثلها في بلدهم . ولذلك تميزت نظرة مارك توين إلى كل من الشخصية الأوروبية والشخصية الأمريكية بالموضوعية القنية . لم ينهر بالحضارة الأوروبية كما فعل معاصروه الذين كانوا مجرد مقلدين وتابعين لها ، وفي الوقت نفسه لم يجد كل ما هو أمريكي لأنه ابتعد تماما عن التعصب الأعمى لأبناء وطنه . ولقد استفاد أوجه إلى حد كبير من هذه الموضوعية واستطاع أن يتعدى حدود الزمان والمكان لارتباطه بتنقاضات الإنسان الملزمة دائما لتكوينه . فهو لم يصور مجرد أنماط أوروبية وأمريكية بل حرص على تجسيد القيم الإنسانية من خلال شخصياته القريبة من قلوب القراء . وساعده على ذلك قدرته الفائقة على استخدام روح الفكاهة اللاذعة ، وأحيانا أسلوب السخرية المريرة بالإضافة إلى تحويل اللهجات الدارجة والعامية إلى لغة فنية يصوغ بها حوارها مما يجعل الشخصيات تنبض بالحياة وتأتى عن الاتعالم والتصنع . لكن لا يعنى هذا أنه لم يقع في بعض الأخطاء القنية . فلم يكن واعيا بضرورات الشكل الفني مما جعل معظم رواياته عبارة عن سلسلة أو حلقات من المواقف والمشاهد التي يمكن أن تتوقف بعد أى مشهد ويمكن في الوقت نفسه أن تستمر إلى مالا نهاية ويبدو أن عمله في الصحافة قد أثر إلى حد كبير على أسلوبه الروائي . فكان يتم بالموقف الذي يسرده في حد ذاته من غير أن تكون له نظرة شاملة إلى بناء العمل ككل . ولعلنا ننظر له هذا الخطأ الذي يمكن أن يقع فيه أى رائد مثله لا يملك التقاليد الراسخة السابقة عليه والتي تمنحه من الوعي الحداد ما يجعله يدرك الوحدة العضوية لعمله . ومع هذا فقد تسبب أسلوبه العفوى التلقائي في أن تنبض رواياته بالحياة

وتقدم لنا عالماً خاصاً له ملامحه المعينة . من هذا العالم سعى مارك توين إلى الوقوف مع الإنسان ضد كل الضغوط التي تحاول سحقه . وكان هذا واضحاً في مضمونه الفكري الذي يستخدم كل أدوات الكوميديا والسخرية والحوار والوصف وغيره من الحيل الفنية لكي يساند كل القيم الإنسانية التي ينساها الناس في صراعهم للعيش .

(١٨٩٩ -)

آلن تيت شاعر أمريكي معاصر وكاتب سيرة ومقال ورواية ومن زعماء مدرسة النقد الحديث التي ساهم فيها بقسط وافر من الدراسات والأبحاث مع كل من جون كرو رائسم وروبرت بن وارين وكليلاند بروكس . وقد تأثر شعره الميتافيزيقي إلى حد كبير بمنهج ت . س . إليوت . واستطاع بشعره ونقده أن يبرز مكانة قيادية مرموقة عند المثقفين والمفكرين الأمريكيين . قام بتقييم اشعار معاصريه من أمثال إليوت وباوند ، ومن خلال هذا المنهج النقدي العمل استطاع أن يقدم نظريته في الشعر والنقد . فهو يؤمن بأن هناك صلة عضوية متبادلة بين الحياة والفن ، في المواقف التي تحاكي فيها الحياة الفن . وإذا كان الشعر يزيد من وعينا بالحياة مها كانت معقدة في حركتها ومعناها ، فإنه بذلك يكون ذا تأثير في أى نشاط إنساني ، ومنه العمل السياسي . يقول تيت إن الاعتراف بهذه الحقيقة ليس من شأن عصرنا لأنها قديمة جدا ، وما زدناه فيها يعتبر انحرافا عن معناها العام . ويعترف تيت بأن المسؤولية السياسية للشاعر تضايقه ، وهو يبحث في مقالة له بعنوان « الشاعر مسئول أمام من ؟ » لأنها تثيره أكثر مما تفجره . فهو يرى أن على الشاعر مسؤولية عظيمة خاصة به : إنها المسؤولية بأن يكون شاعرا بمعنى الكلمة ، وأن ينظم القصائد لا أن يعيش على الضجيج الذي يثيره شعره . لذلك فالشاعر يتناقض تماما مع الخطابة ، ويعمل تيت في نفسه شكاً عميقاً ، وظناً سيئاً بهؤلاء الشعراء الخطباء . ففيها يكن هناك من أشياء أخرى مرغوبة قد يؤمنون بها فإنهم لا يؤمنون بالشعر . إنهم يعتقدون أن الشعراء يجب أن يكتبوا مقالات أو ربما سيرهم الذاتية ، ويشجعوا الجمهور بالهاب حماسه ، ويؤازروا هذا الجانب أو ذا حسنا كان أم سيئا . لكن تيت يؤكد أن هذا النشاط لا يمت إلى مجال الشعر بصفة . فالشاعر بعيد صياغة الحياة ككل ، ولا يرتبط بأحد عناصرها على حدة ، حتى ولو كان هذا العنصر مؤثرا إلى حد كبير مثل العنصر السياسي .

ولد آلن تيت في كنتسكي ، ونحرج في جامعة فاندربيلت عام ١٩٢٢ . وكان قد بدأ حياته العملية في ميدان

الأعمال الحرة لكنه أثبت فشلا ذريعا جعله يبحث عن الطريق الذى يناسب مواهبه وملكانته وثقافته . عندئذ دخل السلك الأكاديمي وعمل مدرسا ثم أستاذًا للغة الإنجليزية في جامعة برنستون . كما شارك أيضا في تدريس الشعر في هذه الجامعة في الفترة ما بين عامي ١٩٣٩ و ١٩٤٢ . ثم قام بالتدريس في جامعة نيويورك وجامعة شيكاغو ، كما حاضر في الشعر الحديث في روما ، ومثل بلاده في عدد من المؤتمرات ، وهو عضو في للعهد الوطنى للفنون والآداب . وابتداء من عام ١٩٥١ أصبح أستاذًا للغة الإنجليزية وآدابها في جامعة مينيسوتا . كما رأس تحرير مجلة « سوانى ريفيو » الأدبية والنقدية التى كانت تصدرها جامعة الجنوب في بلدة سوانى بولاية تينيسى ؛ وكانت تصدر نصف شهرية ، وأسسها الأستاذ و . ب . ترنت عام ١٨٩٢ . وهى تهتم أساسا بالشعرون الثقافية والفكرية لولايات الجنوب الأمريكى . وعندما أشرف عليها آلن تيت في منتصف الأربعينيات ، قام بتوسيع اهتماماتها وركز بصفة خاصة على المفهوم الجديد للشعر والنثر والنقد .

أما عن الإنجازات الفردية لتيت فقد بدأ حياته كاتبا للسيرة كما نجد في كتابه « ستونول جاكسون » ١٩٢٨ ، و « جيفرسون ديفيز » ١٩٢٩ ، لكن قيمته الحقيقية تنهض على شعره الذى يشمل ديوانه الأول « السيد يوب وقصائد أخرى » ١٩٢٨ ، و « قصائد ١٩٢٨ - ١٩٣١ » صدر عام ١٩٣٢ ، ثم « البحر الأبيض المتوسط وقصائد أخرى » ١٩٣٦ ، وديوان « بحر الشتاء » ١٩٤٥ . أما عن كتاباته النقدية فقد أصدر « مقالات رجعية عن الشعر والأفكار » ١٩٣٦ ، و « للمنطق في الجنون » ١٩٤١ ، و « عن حدود الشعر » ١٩٤٨ ، و « الشيطان المزعول » ١٩٥٢ . وكان قد جرب أيضا كتابة الرواية فكتب « الآباء » ١٩٣٨ وفي عام ١٩٥٩ قام تيت بجمع أهم مقالاته في كتاب بعنوان « مقالات مجمعة » .

أثر الجنوب الأمريكى :

وألن تيت من الشعراء الأمريكيين الجنوبيين الذين تأثروا إلى حد بعيد بالقضايا والمشكلات التى عرفت بها هذه المنطقة . وكان قد انضم مع جون كرووانسم وروبرت بن وارين إلى « الجماعة الحارة » التى قال عنها الناقد ليونارد كاسير : إنها كانت هاربة من الإقليمية الضيقة ، والأسطورة التى غاث أوانها ، والذكريات المرتبطة بحياة الجنوب الهادئة الوداعة التى لن تعود . ومن أثر الجنوب الأمريكى على تيت اهتمامه أيضا بالحرب الأهلية التى ركز عليها معظم كتاباته الأولى كما نجد في « ستونول جاكسون » الذى يحلل فيه العلاقة بين الالتزام التاريخي للإنسان تجاه منطقته وبين الاهتمام المبالغ فيه بالذات والذى يهدد كل القيم القديمة بالاندثار . استمرت هذه التوقعات في كتابات تيت وبرزت مرة أخرى في روايته « الآباء » وفي مجموعة من مقالاته ، وفي قصيدته « أغنية إلى الميت الكونفدرالى » التى قال فيها : إن شكلها الفني يحتمل على الصراع بين مبدأ الإيمان الحلى بتقاليد الجنوب التى اندثرت فعلا ، وبين العالم المفتت الذى يحيط بالجنوب . أى أنه صراع بين شخصية الجنوب التى تحاول أن تتأسك وبين شخصية العالم المحيط بها ، بين التماسك والتحلل ، بين النظام والقوضى .

هذا الصراع بين الضلدين يمثل النغمة الأساسية في شعر تيت . يقول ر . ب . بلاكمور - مستخدما نقد صامويل جونسون للشعراء المبتازين - إن في شعر تيت صورا تجسد العنف والتشتت والانفجار لكنها تخضع

كلها للنظام الصارم الذى يفرض به تيت شكله الفنى عليها . أما الناقد كليات بروكس فيقول : إن شعر تيت بعيد أبعاد القرن السابع عشر . لكن إيفور وينترز لم يكن متعاطفا مع تيت بنفس الدرجة بحيث قال : إن كل ما يجعله من شعر تيت عبارة عن قوالب تقليدية يصب فيها عواطفه الجياشة . أما إذا ابتعدنا عن الأحكام التقديرية للتناقضة ، فإننا نلاحظ أنه على الرغم من سيادة التلاعب بالألفاظ واستخدام لغة المفارقة في شعر تيت فإنه بعيد إلى الأذهان تلك الرعدة المضمومة التى عرفت بها قصائد إدجار آلان بو . ففى قصيدة « الذئاب » يقول تيت :

« فى الغرفة المجاورة كانت الذئاب فى الانتظار

رعوسها خفيفة ، متطلعة ، لاهة

ليس فى الظلام ما يحول بينى وبينها

سوى ذلك الباب الأبيض ببقعة الضياء

لم تكن لتوجد فى القاعة أو البيت

وتحلف الباب الأمامى سمعت دقات

خطوات رجل على درجات السلم »

هذا الجو المغموم المسحور المشبع بالأرواح والأشباح لم يكن ليوجد إلا فى شعر بو . لكن تيت لم يترك العنان لشطحات الخيال لكى تحطم البناء الصارم الذى اشتهرت به قصائده ، للدرجة أن زوجته الشاعرة الأمريكية إيزابيل جاردنر قد تأثرت به إلى حد كبير بحيث تميزت قصائدها بالتركيز الشديد والتكليف الحاد كما نجد فى ديوانها « أعماق ميلاد من المحيط » ١٩٥٥ وديوان « المرأة » ١٩٦١ .

لعل أكبر إنجاز لتيت أن منهجه النقدى لم يكن ليفصل عن إنتاجه الشعرى . فهو يعتقد أن الشعر الناضج يعتمد على درجة التبادل بين المخصص والمجرد ، فالشاعر الناضج هو الذى يستطيع أن يحيل المخصص - أى الجسم المحدد الذى يخلقه - مساويا للمجرد - أى الإحساس الذى يهدف إلى إثارة . وبالطبع فإن ما ينطبق على الشعر ينطبق على الفروع والأشكال الأخرى للأدب . هذا ما حاول تيت أن يصمله دائما فى أشعاره . وهو يحدد فى مقالاته وظيفته النقد فى الوقت الحاضر ، للور الذى يجب على الناقد أن يقوم به حتى يساعد القارئ على الوصول إلى أفضل استيعاب وتلوق للقصيدة . لذلك يرى أن التفسير التاريخى والسيكولوجى والبيولوجى للأدب قد عبر على أقل تقدير عن فرضى روحية ، برغم أن الأدب بطبيعته ضد أية فرضى روحية . فوظيفة الناقد هى بلوغ تلك المعرفة الخاصة والفريدة والكاملة التى تمدنا أشكال الفن العظيمة بها . وهذه المعرفة لا تعنى التوثيق أو المعلومات التاريخية والسياسية والأكاديمية بصفة عامة ، وذلك على النقيض من إيمان الدارسين الأكاديميين الذين ظنوا أن الأدب عبارة عن مجرد تاريخ يجب أن يدرس مثل أى فرع من فروع المعلومات .

يهاجم تيت الاتجاه السيكلوجى الذى نادى به إ. ا . رتشاردز فى كتابه « أصول النقد الأدبى » فيقول : إن رتشاردز قد اكتشف أن صورة العالم التى وصلت إلينا عن شعر كل العصور السابقة لعصر العلم كانت زائفة من الناحية العلمية . فالأشياء والإشارات والعمليات التى يكتب عنها الشعراء . حتى المحدثون منهم لا يمكن التحقق من صحتها بأى من مقاييس العلم المعروفة لدينا ، ذلك لأن رتشاردز يؤمن بأن الشعراء متخلفون فى العلوم ،

وبأن كليات القصيدة ليست سوى إشارات يتحتم عليها أن تشير إلى شيء ما ، وهذا ما لا تفعله كليات أحسن القصائد طبقا للاعتقاد تبت ، فالقصيدة تحدد شيئا جسديا ولا تشير إليه مجرد إشارة ، ولكن رتشاردز ينتهي إلى أن الشعر ينبغي أن يعيد تنظيم أذهاننا لأنه على الرغم من أن العلم شيء حقيق ملموس ، فإنه قد أخفق في أن يجلب لنا النظام الذهني . وعلى الرغم من أن الشعر نشاط وهمي زائف فإنه استطاع أن يرتب أذهاننا ويمنحها الراحة والانطلاق . وينتهي تبت إلى أن نظرة رتشاردز للأدب كانت محدودة لأن الأدب هو المعرفة الكاملة بالخبرة الإنسانية . وبالمعرفة يعنى تبت ذلك الفهم الفريد والمتنوع للعالم ، ولا يقدر على ذلك سوى الإنسان الذى يجترق بفكره الثاقب المظاهر المتغيرة .

التوتر في الشعر :

يقول تبت في مقالة « التوتر في الشعر » إن كل القصائد الجيدة تشترك معاً في خاصية التوتر التى تمكن القراء من تلوقها على نحو أفضل . والمعنى العام والكامل للقصيدة يكن في هذه الخاصية التى يتفرد بها الشعر كششاط فكري وجالى . فالتوتر عبارة عن البناء الكامل المنظم لكل المفاهيم والدلالات والأحاسيس التى تحتويها القصيدة . فكل دلالة تؤدي إلى التى تليها وهكذا يتكامل المعنى عند نهاية القصيدة بانتهاء الشحنة التى حملها التوتر الخاص بها . وإذا لم يحدث أى اتساق بين أية مرحلة والمرحلة التى تليها في السياق ، فإن القصيدة تفقد معناها العام ، وبالتالي تضعيف شحنة التوتر التى تمنح القصيدة الحياة النابضة الخاصة بها ، أى التى تمنحها قيمتها المطلقة .

يكل تبت هذا المعنى في مقالة « الشعر والمطلق » فيقول : إن الفكرة كلمة لا معنى ولا وجود لها في القصيدة . فهي لا تسبق القصيدة أو تصنعها . فكل ما يسبق القصيدة هو حاجة الشاعر الملحة داخلة إلى إقامة كيان جميل لم يكن له وجود من قبل . فهو يملك رؤية إلى الكون والوجود وهذه الرؤية لها تنوعات ومستويات وتفرعات متعددة . ومن حين لآخر تبرز على سطح وجدانه أو ذهنه إحدى هذه التنوعات ولا تبدأ إلا عندما تتجسد في قصيدة جديدة . وبذلك تكون القصيدة هى التى تصنع الفكرة وتحققها . فالمتلا - مثلا - ليس فكرة ولكنه عملية لها مراحلها المتعددة . ولو كان الأمر بخلاف ذلك لأصبح كل الناس شعراء ، تماما مثلاً بظن أشخاص كثيرون أنهم شعراء لأن لديهم ما يظنون أنه مشاعر شعرية تجاه الأشياء . فليست هناك أفكار شعرية يمكن استخلاصها من القصائد الجيدة . وأية محاولة لاستخراج الفكرة من القصيدة لا يعنى إلا بعثرها وقتلها . فالقصيدة كل مطلق بمعنى أنه لا يوجد أى شيء آخر يمكن أن يتجاوزها .

في مقالة « البداية الحائمة » تعليق على الخيال وعالم الواقع « مجال العلاقة بين الشعر والواقع كشيء موضوعى خارج عنا . وهذه العلاقة تؤكد لنا أن الخيال أرفع درجة من الحقيقة . فالخيال هو القوة المحركة وراء الواقع الظاهري للأشياء . ولذلك فوظيفة الشاعر أن يلفت الأنظار إلى كل ما يستطيع أن يراه ، إن مهمته أن يخلق عالم يعرف حتى الآن ، ويتأكد أن يعرف أشكاله . لم ير الإنسان صورته الحقة في أى عصر إلا بفضل الشاعر أو الأديب . وقد علمنا الأدب الحديث أن الأديب لم يشارك مشاركة تامة في حركة المجتمع فحسب ، بل أكد لنا

كذلك أنه ليس هناك إنسان آخر غيره قد قام بهذه المهمة كما حملها الأديب على عاتقه.

يعترف تيت أن الصلة التي تربط الشعر والأدب الخيالي الرفيع بالحركة الاجتماعية لم تكن تلقى الاهتمام الكافي سواء بالتأييد أو الرفض . فلم يعرف أحد ماهية تلك الصلة على وجه التحديد . لكن لا ريب في أن الشعر ، حتى شعر مالارميه ، له تأثير ما في السلوك ، وذلك بالقدر الذي يؤثر به في عواطفنا . والسؤال الآن هو : إلى أى مدى يؤثر الشعر في تفكير الإنسان وبالتالي في سلوكه ؟ إن المركب الكلي الذي يجمع بين الإحساس والفكر ، وبين العقيدة النظرية والتجربة الاجتماعية . والذي ينبع منه الشعر ، إنما هو العامل الرئيس ذو الدلالة الذي ينبغي أن ينتبه له الشاعر قبل أى شيء آخر ، وإلا فسيفقد لخته الصدق الفني ، وهو حلقة الانصال العضوي بين الشيء والكلمة . وعدم تحقيق هذا الشرط الأساسى المتمثل في الصدق الفني ينتج شعرا مفتعلا لا يستطيع الوصول إلى أعماق الطبيعة الإنسانية . إن الطبيعة الإنسانية يجب أن تتجسد وتتبلور في اللغة حتى يتعرف عليها الناس ، وبالتالي يعرفون الطريق السليم الذي يجب عليهم أن يسهروا فيه .

أما الرأى بأن الشعراء يبدلون الناس على ما ينبغي فعله في الأزمات ، ويفترض فيه أن يقوموا بدور مشرعى النظام الاجتماعى ، فمضى ذلك أننا نطلب منهم بأن يتصلوا من مسئوليتهم الدقيقة التي هي بكل بساطة صدق التجربة الإنسانية بكل شمولها . والشاعر ليس مسئولاً في هذا الصدد أمام أى شخص أو سلطة سوى ضميره بالمفهوم الفرنسى لكلمة ضمير ، أى العمل المشترك والمتبادل بين المعرفة والحكمة . وهذا الضمير أتاح للشاعر الناضج إرساء تقاليد صارمة ومقاييس مطلقة لا تتغير بتغير الأوضاع الاجتماعية . وإذا كان المجتمع يمر بأزمة طاحنة فلا معنى هذا أن يتخلى الشاعر عن تقاليده ومقاييسه في سبيل التهوين من الأزمة . وإلا ضاعت كل المقاييس التي تحدد حركة المجتمع على حقيقتها . وهكذا فالشاعر ليس مسئولاً أمام المجتمع حتى يقدم له ما يرغب فيه لأن مسئوليته تتركز في دوره كشاعر مسئول عن قننه الخاصة ومسئول عن سيطرته على زمام لغة لها نظامها ، ولا تتحاشى التجسيد الكامل للحقيقة التي يحملها إليه وعيه . ويستشهد تيت بعبارة بيتس عندما يقول : إنه « ينبغي على الشاعر أن يجعل الحق والعدل في فكرة واحدة » .

(١٨١٧ - ١٨٦٢)

لا يمد هنرى ديفيد ثورو من زمرة الأدباء بمعنى الكلمة . فقد اقتصر نشاطه الأدبى على بعض الأشعار والمقالات وأدب الرحلات . ولكن أثره الفكرى على الأدب الأمريكى منذ مراحله المبكرة يمتد ليصل إلى عصرنا هذا . كانت فلسفته الترانسندنتالية التى ساهم فى إرساء دعائمها مع إيمرسون ، وحبه للطبيعة البرية ، وإيمانه بالحرية الفردية من الأفكار التى أثرت كثيرا فى وجدان جيله والأجيال التى تلته بحث أصبحت من الملامح المميزة للشخصية الأمريكية وبالتالى للأدب الذى يكمسها ويتفاعل معها . ولم تكن فلسفته مجرد تعاليم يلقى بها هنا وهناك ، بل كانت أسلوبا عمليا لحياته للدرجة أنه اعتزل المجتمع كلية وعاش فى كوخ بين أحضان الطبيعة لمدة تزيد على سنتين لإيمانه بأن الطبيعة هى خير معلم للإنسان وعليه دائما أن يستمع إلى أصواتها المليئة بالحكمة العميقة البعيدة عن النفاق الاجتماعى . فالطبيعة هى كتاب الله المفتوح لكى يقرأ الإنسان بين سطوره معانى وجوده الحقيقى . وهذه الاتجاهات نجدها واضحة فى أعمال جيل الأدباء الذى عاصر ثورو كما نجدها فى الأجيال التالية . فهى واضحة فى أشعار وبتان وإميل ديكنسون وروايات ميلفيل وهوثورن وغيرهم من رواد الأدب الأمريكى . يقول دارسو الأدب الأمريكى : إن تاريخ الفكر المميز لشخصية هذا الأدب تبدأ من فلسفة وفكر كل من إيمرسون وثورو . فقد كانا صديقين حميمين فى الحياة ورفيقين متلازمين فى الفكر والفلسفة . ولد هنرى ديفيد ثورو فى مدينة كونكورد بولاية ماساتشوستس . وعلى الرغم من أن عائلته كانت رقيقة الحال فإن الجو الذى نشأ فيه كان حافلا بالحنان والدفء الأبوى . كان هنرى ثالث الأولاد يتميز بوقار يزيد كثيرا على سته . أظهر حبا غير عادى للطبيعة منذ صباه المبكر حين كان يقضى معظم ساعات يومه بين أحضانها بعيدا عن جدران المنزل . وقد اختارته العائلة لكى تهبث به للدراسة فى أكاديمية كونكورد ثم فى كلية هارفارد متحملة فى ذلك مصاريف دراسته كثر من التضحية من أجل إشباع ميله المبكر للتعليم والدراسة ، ولكى يكون فى

العائلة ابن تفخر بثقافته وعلمه أمام الآخرين . وعلى الرغم من نبوغه الذي أظهره في الدراسة وتفوقه على أقرانه فإنه ظل مغموراً بلا امتيازات لأنه لم يكن يستند إلى أسرة ثرية ذات حسب ونسب . لم يرغب ثورو في أن يكون عائلة على أسرته فاشتغل بالتدريس في كاتون وماساتشوستس في العام الثاني من دراسته حيث عاش لبعض الوقت في بيت الكاهن الأب أورستيز براونسون الذي ساعده على تعلم اللغة الألمانية وأدبها . وكانت معلوماته في اللغتين اليونانية واللاتينية لا بأس بها بحيث مكنته من الاطلاع على الحضارة المرتبطة بها ، كما تعلم الإيطالية والفرنسية والألمانية إلى حد ما .

وقد استفاد كثيراً من تعلمه لهذه اللغات . فعلى سبيل المثال استفاد من اللغة اليونانية الاقتصاد في استخدام الألفاظ ومحاولة حشدتها بأكثر طاقة ممكنة من المعاني وظلالها . وساعده اطلاعه الواسع في الثقافات والآداب الأخرى على تكوين نظرة فلسفية شاملة إلى الكون والأحياء . وكان تأثير كولريج وكارليل بالإضافة إلى التعاليم الهندوكية واضحا على أفكاره وكتاباتهِ ؛ وعندما تخرج في هارفارد كان قد ألم بكل هذه المعارف والخبرات وأنشأ مدرسة مع أخيه في مدينة كونكورد قام بالتدريس فيها حتى عام ١٨٤١ حين أغلقت بسبب تدهور صحة أخيه . ذهب ثورو ليعيش مع والد والدور إيمرسون في منزله بعد أن كانت أواصر الصداقة قد توطدت بينهما منذ اللقاء الذي تم بينهما عام ١٨٣٧ . استمرت الصداقة بينهما حتى وفاة ثورو وإن كان قد اعرابها بعض الفتور في أيامها الأخيرة .

استقلال الفرد :

لعل أكبر أثر مارسه صداقة ثورو لإيمرسون أنها قدمت إلى رواد الفلسفة الترانسندنالية من أمثال مارجريت فولر ، وآموس برنسون ألكوت ، وثيرودور باركر ، وجورج ريبيل ، ووليام إليز تشانينج وغيرهم . وكانت بعض كتابات ثورو قد نشرت في مجلة «الدليل» التي كانت لسان حال الجماعة التي أثرت تأثيراً مباشراً على أفكار ثورو وخاصة فيما يتعلق بإيمانه الوثني باستقلال الفرد عن أية قوالب اجتماعية واعتياده المطلق على إمكاناته الذاتية . وقد أتاح وجود ثورو في بيت إيمرسون الفرصة له لكي يهتم كل الكتب التي كانت تحتويها مكتبته ، كما كان لديه وقت الفراغ الذي كتب فيه مقالاته حتى ١٨٤٣ حين ترك المنزل لكي يعمل مدرساً خاصاً لأبناء وليام أُنْخِي إيمرسون في جزيرة ستاتين . لكن حينئذ كان قاتلاً إلى منزل العائلة في كونكورد فعاد إليه في عام ١٨٤٤ . هكذا ظل ثورو بلا وظيفة محددة بينما كان أقرانه في هارفارد يشقون طريقهم إلى المناصب القيادية . حين عاد إلى كونكورد وقد قرر على حد قوله أن يعيش بعيداً في الغابات . فقد عزم على أن يبحث عن المعنى الحقيقي لوجوده عن طريق مواجهة حقائق الحياة كما هي ، وتعلم الفلسفات التي تؤكد هذه الحقائق يوماً بعد يوم . كان إيمرسون قد اشترى بضعة فدادين على حدود بحيرة والدن المعبدة حيث منح ثورو الإذن لكي يبنى لنفسه كوخاً . وفي عام ١٨٤٥ أتم ثورو بناء بيته الجليل الذي عاش فيه مدة تزيد على العامين حياة أقرب إلى معيشة الربان والسناك . لم يكن يحصل على أى معاش ولذلك اعتمد تماماً على نفسه في فلاحه الأرض وزراعة الطعام الذي تجود به . كان يومه محتشداً بالعمل للتواصل منذ مطلع الشمس حتى مغربها . وكان يسير على قدميه يوماً إلى

مدينة كونكورد ، وفي طريقه كان يتجاذب أطراف الحديث مع العمال الإيرلنديين القائمين على إنشاء خطوط السكك الحديدية . وكثيرا ما كان يجلس أمام كوخه ويدعو المارة للجلوس معه ومناقشة الأمور العامة ، أو يجدف بقاربه عبر البحيرة ، أو يسير في الغابات متأملا حياة النباتات والحوانات . وكان يسجل كل ملاحظاته اليومية في كراسة معه وذلك أثناء سيره الوئيد على ضفاف نهري كونكورد وميريماك .

لم يكن ثورو يفصل بين حياة الفكر وحياة العمل ، فهي في نظره وجهان لعملة واحدة . كان يعمل في فلاحة الأرض وإخماد النباتات كما كان ينمي فكره ويطوره تماما . فعلى الرغم من عزله الجغرافية عن المجتمع ، لم يكن منعزلا فكريا عن تيارات الحياة للمعاصرة . فقد اندلعت الحرب المكسيكية عندما كان يقضي عامه الثاني في والدن ، وأثارت معها قضية الرق والعبودية . عندئذ أعلنها ثورو صريحة أنه لا يمكن أن يؤيد حكومة تطبق مبدأ الرق وطبق كلامه عمليا عندما رفض دفع الضرائب المستحقة عليه بما أدى إلى سجنه . ولكن أفرج عنه في اليوم التالي عندما دفعت عمته استحقاقات الحكومة . ولم يكن ثورو واضيا عن سلوك عمته بالمرة . ظل على موقفه الصريح الرافض من السلطة عندما ألقى سلسلة محاضرات بعنوان « العصفان المدني » نشرت فيها بعد كمقالة في مجلة دورية « أوراق الجبال » عام ١٨٤٩ . هاجم فيها المواطنين الذين لا يتحدون حكومتهم إذا فرضت عليهم بعض القوانين التي لا تتماشى مع المبادئ التي آمنوا بها وعاشوا بها . لأنها لا يمكن أن يتحمسوا لها . ولأنه يتحمس لهم التعبير عن وجهة نظرهم حتى ولو بأسلوب سلبي غير مدمر وقد تأثر كل من تولستوى وغاندى بما جاء في هذه المقالة الشهيرة . في سبتمبر ١٨٤٧ ترك ثورو والدن بعد أن أكمل مخطوطه « أسبوع على ضفاف نهري كونكورد وميريماك » ، لكنه لم يوفق في نشره فعمل في مصنع أبيه للأقلام الرصاص ، وعاد للعيش في منزل إيمرسون الذي كان في أوروبا في ذلك الوقت . وعندما نشر المخطوط عام ١٨٤٩ امتدحه النقاد ، ولكن توزيعه لم يزد على مائتي نسخة . عندئذ أدرك ثورو أنه لن يستطيع أن يعيش من قلمه فاشتغل بأعمال بناء المنازل والطلاء والتجارة وغيرها من الحرف اليدوية الشاقة . وكانت المرة الأولى التي أثبت فيها مهارته الاقتصادية عندما ابتكر مادة أفضل من الجرافيت أنتجها في مصنع أبيه واستطاع بها أن يحتكر سوق أقلام الرصاص . لكن لم يشغله هذا عن مواصلة جولاته المتعددة في الغابات والأودية ، مع تسجيل مشاهداته وملاحظاته بأسلوب علمي منظم . وقام برحلات إلى غابات مين عام ١٨٤٦ ثم كرر زيارته لها وأيضا كيب كود ١٨٤٩ ، ثم إلى كندا في عام ١٨٥٠ مع إليز تشانينج ، ثم إلى نيويورك عام ١٨٥٦ حيث زار وولت ويتان الذي كان ثورو يكن لشعره إعجابا عظيما . ظل ثورو على تعاطفه مع العبيد وطالما أقلقته قانون هروب العبيد الذي صدر عام ١٨٥٠ وأوقع عقوبات صارمة على كل من يساعد عبدا على الهروب إلى كندا . كرس ثورو قلمه ولسانه للدفاع عن هؤلاء العبيد البؤساء وتطرق به الأمر إلى دراسة الأوضاع الاجتماعية بصفة عامة وخاصة الظروف الاقتصادية التي كانت تتحكم في حياة العمال في المصانع والمناجم . حاضر محلا العوامل الاجتماعية والسياسية التي قضت على «روح العدالة الإنسانية في محاضرة بعنوان « الرق في ماساتشوستس » عام ١٨٥٤ ، ثم كتب دراسة بعنوان « الحياة بدون مبدأ » نشرت عام ١٨٦٣ بعد وفاته . وظل ثورو طوال حياته يسجل مذكراته يوميا بناء على نصيحة إيمرسون له عام ١٨٣٧ . كانت مذكراته زاخرة بالتحليل النفسي للذات الإنسانية ، وارتباط هذه الذات بالطبيعة . أما

كتابات - سواء التي نشرت أو التي لم تنشر - فكانت تسجيلاً لرحلاته وجولاته ، واحتوت على النثر والشعر في نفس الوقت . كما نجد في « أسبوع على ضفاف نهري كونكوردي وميرباك » و « والدن : أو الحياة في الغابات » ١٨٥٤ التي يناقش فيها نظريته في العلاقة ذات الأبعاد الثلاثة بين الإنسان والمجتمع والحكومة بالإضافة إلى وصفه لحياته على شاطئ بحيرة والدن .

بعد وفاته نشر في عام ١٨٦٣ كتاب له بعنوان « رحلات » يحتوي على تسع مقالات كتبت في فترات متباعدة وكان بعضها عبارة عن محاضرات مثل « التفاح البري » و « غابات مين » و « كيب كود » و « يانكي كندا » التي يصف فيها رحلته إلى مونتريال وكيبك ومونتورنسي وسانت آن ، كما يحتوي الكتاب أيضا على مقالة ثورو الشهيرة « العصيان المدني » . ثم نشرت مختارات من مذكراته في أربعة كتب : « الربيع المبكر في ماساتشوستس » ١٨٨١ و « الصيف » ١٨٨٤ و « الشتاء » ١٨٨٨ و « الخريف » ١٨٩٢ . كما قام هـ . س . سولت بنشر مختارات من أشعاره عام ١٨٩٥ بعنوان « أشعار الطبيعة » وفي عام ١٩٠٦ نشرت معظم كتاباته في عشرين مجلدا .

لعل الأثر الذي مارسته فلسفة ثورو على الفكر الأمريكي الذي تسلل إلى مضامين معظم الأعمال الأدبية ، هذا الأثر يرجع إلى فكره المتناقض والخالي من التناقض تماما . فهو يعتقد أن الحكومة للتل هي الدولة التي تحكم ولا تحكم . وبهذا يتفق تماما مع مفهوم جيفرسون للديمقراطية . لم يكن من دعاة الفوضوية كما قد يتبادر للذهن لأول مرة بسبب الحياة البوهيمية الطبيعية التي عاشها . ولم يؤيد التفكير الثوري في كل مظاهره بل كان من دعاة احترام الحرية الشخصية والحفاظ على الكيان الذاتي والفردى للإنسان الذي يجب أن يعيش بوحى من ضميره . كان ثورو على استعداد لتحدى الأغلبية إذا فقدت الإيمان بالقيم والمبادئ فعلى الرغم من إيمانه بالديمقراطية فإنه كان يؤمن بأن الحق ليس دائما مع رأى الأغلبية التي تحتاج إلى التقويم من حين لآخر . كانت فلسفته الترانسندنتالية المثالية تحم عليه ألا يرضى بمثله وقيمه من أجل الأغراض العملية الطارئة . لكن في الوقت نفسه كان الجانب الواقعي لفلسفته يوضح أن الدستور على الرغم من أخطائه لا بأس به ويصلح لكي يكون نقطة انطلاق إلى المستقبل وخاصة إذا تخلص من سلبياته . ويعتقد ثورو أن الإنسان مخلوق ناقص ولكن هذا لا يمنعه من السعى نحو الكمال . أثر هذا المفهوم على الأدب الأمريكي وبرز في شخصيات معظم الروايات ومضامين أغلب القصائد والمسرحيات . فالحياة الحقيقة تتمثل فقط في تحقيق الذات بطريقة أو بأخرى . وإذا كان ثورو قد عاش بدون أى نوع من الملكية الشخصية أو الدخل الثابت فإنه لم يدع إلى الزهد أو رفض الحياة المادية .

الإنجاز الأدبي :

أما من الناحية الأدبية فيعد أسلوب ثورو من أفضل الأساليب التي عرفها الأدب الأمريكي من حيث التحكم في الجملة وحشداه بالمعنى دون أن تفقد جمالها اللغوي . كان يشبه إيمرسون في تركيزه على الفكرة أما تقسيم الموضوع إلى فقرات فتابع لتطور الفكرة . أما شعره الذي لم يقرأه أحد في وقته ، فيعتبره النقاد الآن متقدما

بمراحل عدة من عصره . جمع في مضمونه وشكله ملامح الشعر الميثافيزيقي الإنجليزي ممزوجة بالأساليب الإغريقية القديمة . فلم يفرض الشعر طبقاً للأوزان والقوافي التقليدية ، بل اهتم أساساً بالصورة الجريئة التي قامت بدور الوحدة الأساسية للقصيدة كلها . وبذلك مهد الطريق لقصائد إميل ديكتسون التي كتبها في مرحلة متأخرة من عمرها ، وفي الوقت نفسه سبق المدرسة التصويرية أو الإيمائية الشعرية التي سادت القرن العشرين بزعماء إيمي لويل ، وإزرا باوند وغيرها من شعراء المدرسة .

يشتمل أعظم ميراث تركه ثورو ، في أفكاره التي ربما لا تشكل فلسفة متكاملة بالمعنى الفني للكلمة . لكنه بصفة عامة كان يؤمن بضرورة القيم الأخلاقية التي تترسب في وجدان الفرد وعقله بحيث لا يستطيع الاستثناء عنها أبداً . وبحكم أنه أحد زعماء الفلسفة الترانسندنالية فقد أوضح أن هذه القيم المجردة تجدد لنفسها تجسداً ملموساً في الطبيعة البكر التي لم تفسدها يد بشر . ولذلك كلما كان الإنسان قريباً من الطبيعة ومولماً بها ، كان ملتزماً أكثر بقيم الحق والخير والجمال . وعلى الرغم من أن ثورو لم يرفض الملكية المادية فإنه اعتبرها مجرد وسيلة إلى غاية أبعد وأسمى تتمثل في الإشباع الفكري والروحي للإنسان . كان متفقاً تماماً مع جيفرسون في أن أرواح الناس أهم بكثير من سلطة الدولة المفروضة فيها أن تخدمهم لا أن تسلط عليهم . وهذا يمنحهم الحق في مقاومة الدولة عندما تستغل من ممارسة السلطة كخدمة وطنية إلى فرض التسلط كإجراء تصني .

لم يقتصر تأثير ثورو على الأدب والفكر في أمريكا ، بل تخطى الحدود إلى أوروبا وآسيا . فوجد كتابه « والدن » وقد أصبح أحد النصوص التي يتحتم على أعضاء حزب العمال في بريطانيا أن يدرسوها ويستوعبوها جيداً . كما كان الأديب الروسي تولستوى من أشد المعجبين بأفكار ثورو ويبدو أنها كانت من الدوافع التي أدت به إلى التخلص من ممتلكاته ، ورفضه مسابقة التقاليد الاجتماعية الفاسدة في أواخر عمره . أثرت مقالة ثورو « المصيان المدني » على غاندي عندما قرأها في سجن برينوريا بحيث جعل منها الأساس الفكري لحركة المقاومة السلمية التي ترعها تحرير الهند من الاستعمار البريطاني . وهذا دليل على أن فكر ثورو كان ملتزماً بالإنسان في كل زمان ومكان . هنا تكن أصالته وعمقه وخصوبته وقدرته على الانتشار والاستمرار . ولنا أن تصور مدى تأثيره على أدباء أمريكا سواء على معاصريه أو الذين جاءوا بعده ، إذا أدركنا انتشار مثل هذا التأثير إلى الفكر الإنساني على نطاق العالم كله .

على الرغم من أن أفكاره لم تكن جديدة كل الجدة - وهذا شيء ليس بالغريب بالنسبة لمعظم الأفكار الإنسانية - فإنه أضاف إلى الفكر العالمي لسة منشطة ومتحررة من قيود المجتمع التقليدي الذي عاش أسير عاداته المتوارثة . فقد آمن بأن تاريخ البشرية هو تاريخ تحرر الإنسان ، وأن ثراء الإنسان لا يقاس بعدد الممتلكات التي يحوها بالفعل ، وإنما يقاس بالأشياء التي رفض امتلاكها . فالثراء الداخلي للإنسان لا يهتم كثيراً بالثراء الخارجي له . وهذا مبدأ له دلالاته الخطيرة في مجتمع نهض على أسس النجاح للمادى مثل المجتمع الأمريكي . ولا عجب في أن نجد معظم شخصيات الروايات والمسرحيات الأمريكية تسعى جاهدة لتحقيق هذا الثراء الداخلي بعد أن عجز الثراء الخارجي عن إشباعها . فلا شك أن هناك شيئاً من ثورو في معظم أدباء أمريكا إن لم يكن قيمهم كلها .

(١٨٩٤ - ١٩٦١)

يعد جيمس ثيربر رائد الأدب الفكاهي الساخر بين الأدباء الأمريكيين المعاصرين الذين تناولوا المجتمع الأمريكي بالتحليل والفحص ابتداء من الثلاثينيات وحتى نهاية الخمسينيات. فقد وجد ثيربر أن مزج الفكاهة بالخيال يمكن أن يزود الأديب بسلاح فعال ومؤثر في القارئ الذي لابد أن يغير نظره إلى الحياة إذا ما تشرب روح الفكاهة ذات الأفق الخيالي الواسع. وهدف الفكاهة ليس في التسلية والضحك، فهي نظرة جادة وشاملة وثاقبة تمكن الإنسان من رؤية الحياة بحقائقها العارية. وبالتالي فهي قوة تصحيحية تحرص دائماً على أن تسير الأمور في المجتمع في مجراها الطبيعي والمنطقي والمقول. والمفكر الاجتماعي الذي لا يملك هذه القوة لا يستطيع أن يتبين الحركة الحقيقية للمجتمع لأن نظره ستكون محدودة بزاوية معينة. والإنسان - في نظر ثيربر - مخلوق كوميدي فكاهي في جوهره، ولكن تفاهات الحياة اليومية هي التي تجعله يظن في نفسه أنه بطل مأسوي. مثل هذا الظن يصلح مادة خصبة للكوميديا والفكاهة.

ولد جيمس ثيربر بمدينة كولومبس بولاية أوهايو. يحكى عن طفولته وصباه المبكر فيقول: إن عائلته كانت نموذجاً مثالياً للعائلات التي لا تعرف في حياتها سوى السطحية واللعب والتفاهة. وهذا يدل على أن نظره الثاقبة بدأت منذ صباه المبكر الذي لم يفقد فيه روح الدعابة التي اشتهر بها بالرغم من الحادث المؤلم الذي وقع لإحدى عينيه وجعلها تفقد البصر تقريباً. فهذا الحادث لم يبعده عن ممارسة حياته بطريقة طبيعية فالتحق بجامعة أوهايو في عام ١٩١٣ ورفض طلب تجنيده عندما اندلعت الحرب العالمية الأولى بسبب ضعف بصره. فاشتغل في كولومبس عام ١٩١٩. وحتى عام ١٩٢٧ عمل محرراً صحفياً في كل من كولومبس ونيويورك وباريس. ثم رأس تحرير مجلة «النيويوركر» ولكنه لم يحتل قيود العمل الإداري فاستقال لكي يفرغ لكتابة القصص القصيرة والمقالات لنفس المجلة التي استفادت من إدارته لها، وزاد توزيعها بسبب الشخصية المميزة والأسلوب اللطيل،

واللون المحترم الذى سازه في نظر القراء .

يعتبر معظم النقاد كتابات ثيرير على أنها أكثر الإضافات أصالة إلى تراث الأدب الأمريكي وخاصة فيما يتصل بروح الفكاهة والخيال . أما عن أسلوبه فقد امتاز بالوضوح والتحديد والسلاسة مع إدراك عميق لإيقاعات النثر الأمريكي . تفوق على كتاب جيله الذين عالجوا نفس المضامين عندما لم يلبجأ إلى الحيل اللغوية التي تثير الضحك من خلال النكات والقفشات . ولذلك لم يتأثر أدب ثيرير بمرور الوقت لأنه عالج دائما الموقف الإنساني في خصائصه الأصلية الثابتة ، أما النكات والتلاعب بالألفاظ وغير ذلك من الحيل السطحية عند الكتاب الآخرين فقد انثرت بمرور الزمن لأن التلاعب بالألفاظ والنكات مرتين بعصره ويفقد دلالته بمروره . أما أصالة روح الفكاهة عند ثيرير فتنبع من النظرة الفلسفية الناضجة والمحددة والثاقبة ، والإحساس الإنساني الشامل المدرك لضعف النفس البشرية مما يفسر إقبال الجمهور على أعماله برغم مضي نصف قرن على بعضها . وبرغم روح السخرية التي تحمل أحيانا لمسات من المرارة واليأس من تطور الإنسانية إلى الأفضل . من الأفكار التي تميزت بها كتاباته أنه أحال الجنس من عاطفة ناعمة متناغمة إلى حرب سجل بن الجنسين . وغالبا ما ينتصر فيها الجنس اللطيف الذى يصوره الناس ضعيفا . وامتدت كتابات ثيرير لتشمل كل المفوات والسخافات الإنسانية ، ولكن كان قلمه رقيقا ذكيا بحيث امتزجت السخرية بالحلم . فهو يحب الإنسان برغم كل تفاهاته وصراعاته ، وكما عرف ت . س . إليوت الشعر بأنه أحاسيس الشاعر عندما تشكل من خلال تفكيره المهادن المترن ، فقد عرف ثيرير روح الفكاهة بأنها فرضى العواطف عندما يفكر فيها الأديب بنفس الهدوء المترن . وعلى الرغم من أن هذه الفوضى هي التي تتعامل مع الضحك وتنتج على الفور ، فإن القدرة على تنظيمها فكريا وعقليا هي التي تملك إمكانية التأثير المستمر على القارئ .

لم تقتصر قصص ثيرير القصيرة على عنصر الفكاهة بل مزجته بعالم الخيال الرعب الذى يعكس على الواقع أضواء حادة وجديدة لم يعرفها من قبل . فالخيال ليس هروبا من حتميات الواقع بل إثارة الأفكار جديدة تحطم الحدود التقليدية للواقع وتغير من خصائصه بحيث يمكن أن يحاكي مثاليات الخيال ، إذا سار تطوره في طريقه الصحيح . وفى بعض قصصه الأخرى يدور المضمون حول المواقف المريبة التي تنتمى إلى عالم الموت والأشباح . كان لثيرير حساسية خاصة تجاه المخاوف الخفية . والصراعات الصامتة التي تنهش الإنسان من الداخل ، وهذه الحساسية منحت البناء الدرامي عنده شخصيته للميزة التي تجسد العلاقة العضوية بين الظاهر الاجتماعي للإنسان والكيان السيكولوجي له . وهذا الاتجاه يتجلى في قصة « الحياة السرية لولترمين » التي تجسد العالم الخيالي لرجل عادى جدا يحلو له دائما أن يحيط نفسه بهالات البطولة الوهمية ويمتد في خياله كل أعمال البطولة الحارقة التي لا يمكن أن يقوم بها .

جمع ثيرير بين كتابة المقالة والقصة وبين رسم الشخصيات الكاريكاتيرية التي استلهمها من عالم الإنسان والحيوان على حد سواء . وقد اعتبر النقاد الصور واللوحات والشخصيات التي رسمها ثيرير مكملة للشخصيات التي وردت في قصصه ولقطاته . ولكن ثيرير نفسه لم يهتم كثيرا بلوحاته ورسوماته واعتبرها مجرد حرفة لكسب المال ، على الرغم من نجاحه في هذا المجال أيضا . من هذه الرسومات : كلب البحر المسترخى في غرفة النوم ،

والكلاب العنيدة التي تتصرف بمنتهى الاحترام والتقدير لنفسها ، والنساء اللاتي يكشفن عن أغراضهن الخفية في ممارسة سلطاتهن على الرجال ، والرجال اللذين يعلنون الثورة فقط في حالة سكرهم المبين . كل هذه الشخصيات الكاريكاتيرية التي رسمها ثيرير في لوحاته بخطوط بسيطة واضحة ، أصبحت الآن من الشخصيات والفناذج الشائعة في الصحافة الأمريكية في القرن العشرين . لكن مع بداية الأربعينيات كانت قوة إبداع ثيرير قد ضعفت لدرجة أصبح فيها عاجزا عن الاستمرار في رسوماته . ومع ذلك كان إنتاجه في هذا المجال كافيا لكي يحدد لرسامي الكاريكاتير والكارتون الفناذج التي يمكن أن يرسموا على نمطها . فقد ترك ثيرير بصماته واضحة في هذا المجال لدرجة أن معظم الصور التي أنتجها الآخرون بعده جاءت تقليداً لرسوماته التي عرف بها في هذا النوع من الرسم الفكاهي .

من أشهر كتابات ثيرير : كتاب «هل الجنس ضروري؟» الذي اشترك في كتابته مع ا . ب . هويت عام ١٩٢٩ ، وه البومة في غرفة السطح ومآزق أخرى» ١٩٣١ ، وكلب البحر في غرفة النوم ومعلبات أخرى» ١٩٣٢ ، ودحاني وأوقات الشدة» ١٩٣٣ ، ولعبة العقلة الطائرة في منتصف عمره» ١٩٣٥ ، واثرك عقلت جانبا» ١٩٣٧ ، وه الحيوان الذكر» وه مسرحية كتبها عام ١٩٤٠ بالاشتراك مع البيوت ناجنت ، وه مرحبا بك في علي» ١٩٤٢ ، وه رجال ونساء وكتاب» ١٩٤٣ ، وه الغزال الأبيض» قصة خيالية للأطفال ١٩٤٥ ، وه الوحش الذي يمكن داحلي وحيوانات أخرى» ١٩٤٩ وه ألبوم ثيرير» ١٩٥٢ وه كلاب ثيرير» ١٩٥٥ أما عن كتابه الأخير الذي يضم مجموعة مقالات بعنوان «فوانيس ومهاميز» فقد نشر عام وفاته ١٩٦١ .

لعل من أهم الأفكار التي ابتكرها ثيرير ورسنها في تراث الأدب الأمريكي ، أن الصراع الإنساني الحقيقي لا يدور بين الدول ، أو بين الحاكم والمحكوم ، أو بين الفقراء والأغنياء ، أو بين الآباء والأبناء ولكنه يدور بين الرجل والمرأة . لذلك يتحتم على الأدب الإنساني أن يتوغل في أبعاد هذه العلاقة الخصبية الغريبة التي تحمل في طياتها الخط الذي سلكته وتسلكه الإنسانية على مر تاريخها . فكل الصراعات الأخرى هي نتيجة حتمية للصراع الخفي الذي يدور بين الرجل والمرأة في محاولة ميمية لسيطرة أحدهما على الآخر . أما الحب فهو الوجهة البراقة التي يبرر بها كل منها تصرفاته . وغالبا ما ينهزم الرجل في هذا الصراع الأزلي الأبدى . لكن المرأة توهبه بالمحافظة على كبريائه حتى يتصور أنه المتصبر . لذلك يستمر في أوهامه وأحلامه البطولية بينما تستمر المرأة في ممارسة سلطاتها الخفية عليه . وحتى في الحالات التي يتصبر فيها الرجل ، ندرك أن انتصاره كان نتيجة لحظاً ارتكبه المرأة في حمايات للمعركة وليس نتيجة لقدرته الذاتية .

كانت هذه الأفكار الاستغزائية التي احتوتها كتابات وقصص جيمس ثيرير بمثابة الدفعة الدائمة التي حافظت على إقبال القراء عليها . فقد استخدم قدرته الفكاهية والخيالية في تجسيد هذه الخصائص التي تزخر بالنظرة الثاقبة الجذبة وهي خصائص لا تتأثر باختلاف الزمان أو المكان .

(١٨٦٠ - ١٩٤٠)

هاملين جارلاند كاتب قصة قصيرة وروائي أمريكي استطاع أن يجسد في أعماله الحياة القاسية والحشة التي عاشها فلاحو الغرب الأوسط في أمريكا . وقد أدى به هذا الاتجاه إلى التأكيد على القيمة الاجتماعية للقصة . فهي ليست للتسلية أو الترفيه لأن لها وظيفة أهم من هذا بكثير . إنها صرخة مستمرة من أجل العدالة الاجتماعية . لذلك اعتبر النقاد جارلاند من أبرز رواد الواقعية في الأدب الأمريكي . فلم يترك لحظة من لحظات الواقع الذي عاشه بالفعل إلا وضمها رواياته للدرجة أنه وضع العنصر التسجيلي في أحيان كثيرة فوق حتميات الشكل الفني . وتحولت بعض رواياته إلى مناداة بالإصلاح الاجتماعي والاقتصادي . فكثيراً ما طغت شخصية المصلح الاجتماعي على الروائي الفنان داخله مما أدى إلى تجاهل النقاد له وعدم تقييمهم لأعماله . وطالما نادى بأن الحقيقة هي خاصية أصح بكثير من الجمال . وأن الهدف الأصح للفنان يتركز في أن يجد أرض العدالة إلى أبعد الآفاق الممكنة . طبق جارلاند هذه المبادئ فعلاً في رواياته التي تميزت بقوة الوصف وأصالة التصوير ولكنها فقدت البريق الجمالي الذي ينبع من تناسق أشكالها وتناعم عناصرها . لذلك فإن قيمتها التاريخية الاجتماعية تزيد عن قيمتها الفنية الجمالية لأنها تعد تسجيلاً مباشراً لعصر اندثر . ولعل شرارة الحياة الكامنة في رواياته هي التي تجعلها تستحق القراءة حتى الآن .

ولد هاملين جارلاند في بلدة ويست سالم بولاية ويسكونسن . كانت أسرته دائمة الترحال منذ عام ١٨٦٩ عندما انتقلت إلى ولاية أيوا . وبعد اثني عشر عاماً انتقلت مرة أخرى إلى الغرب حتى حدود داكوتا . لكن جارلاند قرر أن يستقل بنفسه وأن يبحث عن عمل له في إلينوى وويسكونسن . أراد أن يكمل تعليمه مستخدماً في ذلك دخله من عمله لكن جامعة هارفارد رفضت قبوله فبدأ مرحلة تعليم نفسه بنفسه ، قضاه في المكتبة العامة بيوستن حيث قرأ أعمال داروين ، وهكسلي ، وهلمهولتز ، وهاكل ومعظم الكتاب الأمريكيين . في عام

١٨٨٤ تمكن من الالتحاق بمدرسة بوسطن لعلوم اللغة والمحاسبة ، ثم أصبح مدرساً فيها . كون صداقات في تلك الفترة مع أعظم أدياء العصر وكتابه وعلى رأسهم الروائي وليام دين هاوثر . فقد ساعدوه وشجوه على لقاء محاضرات في بوسطن وفي ضواحيها في موضوعات فنية وأدبية شتى تبدأ من ما بكل أنجلو إلى جوكين ميلار . كما قام بعرض الكتب الجديدة في مجلة «ترانسكربت» ببوسطن .

في عام ١٨٨٧ عاد جارلاند إلى الغرب لكي يتفقد أحوال عشيقته وذلك بعد أن تشبع بالنظريات الاشتراكية التي نادى بها هنري جورج ، والروايات الواقعية التي كتبها وليام دين هاوثر مما فتح عينيه على الحياة القاسية والجافة والشفافة التي يجيها فلاحو الغرب الأوسط في أمريكا . عندئذ تأكد أنه حصل على مادة خام تصلح لقصص تنادى بالعدالة الاجتماعية التي لم يتمتع بها هؤلاء الفلاحون . عاد إلى بوسطن لكي يكتب اللقطات والقصص التي جمعت بعد ذلك في كتاب بعنوان «طرق الرحيل الرئيسية» ١٨٩١ ، وكانت من القصص الأولى في الأدب الأمريكي التي تحمل اللون المحلي والمختلفة الإقليمية في أسلوب واثق يتناقض بتناقضاً واضحاً مع الروايات الرومانسية التي سادت في تلك الفترة . تدور أحداث القصص في ولايتي داكوتا وأيوا أمام خلفية غامبة في الهجمة مما أثار ضده النقاد والقراء الذين اعتادوا الأسلوب الرومانسي في الرواية . فقد ظهر الفلاح لأول مرة ضحية للأعاصير والآفات الزراعية التي تلتهم مجهود العام كله ، بينما ترفض الطبقات الاجتماعية الأخرى مساعدته مما يجعله يقع تحت طائلة اللعن والهجوزات . ومع ذلك تركز القصص على الجانب الخير في طبيعة هؤلاء الفلاحين الذين فشل البؤس في أن يعطلهم خارجين عن المجتمع . في قصة «الغراب» نجد سرداً للعطف الذي يبسه فلاحو القرية على صحن وزوجته . وفي قصة «زوجة الرجل الطيب» تمكن الزوجة من استعادة ثقة مجتمع القرية في زوجها الذي كان يدبر مصراً وأضاع أموال الفلاحين بمخائته في مضاربات سوق الأوراق المالية .

جمع جارلاند مجموعة أخرى من القصص المشابهة في كتاب «أعلى البراري» ١٨٩٢ ، وفي «غراميات على جانب الطريق» ١٨٩٧ . وقد مدح وليام دين هاوثر كتاب «طرق الرحيل الرئيسية» ولكن الجمهور لم يقبله بسعة صدر نظراً للصورة الكئيبة المظلمة التي قدمها الحياة الفلاحين الذين غالباً ما ظهروا في الروايات الأخرى على أنهم مخلوقات الله السعيدة التي ترعى في جنته طوال النهار . لم يعب جارلاند بمخاض الجمهور بل استمر في نفس الاتجاه ونفس الإصرار الذي يتنادى بالإصلاح الاجتماعي والاقتصادي . في عام ١٨٩٢ نشر ثلاث روايات تكشف أساساً عن الفساد السياسي السائد في المجتمع الأمريكي : «عضو البيت الثالث» ، و«جاسون إدواردز» ، و«فساد الوظيفة» .

في عام ١٨٩٣ انتقل جارلاند إلى شيكاغو وأسس الجماعة الأدبية التي عرفت باسم «سكان الصخرة» وتكونت من أدياء الغرب الأوسط لتنادى بنفس الاتجاهات جارلاند . وفي عام ١٨٩٤ نشر مجموعة مقالات بعنوان «أصنام عظيمة» حاول فيها الوصول إلى نظرية أدبية أسمها «الجمهورية» وهي قرية إلى حد كبير من واقعية هاوثر . قامت على عنصر للملاحظة الدقيقة ، والوصف التفصيلي . لكنه تجاوز نظريات هاوثر عندما أكد أن اهتمام الأديب ليس مقصوراً على الظاهر السطحي للحقيقة ، وعليه أن يتوغل إلى الدلالات الميتافيزيقية

والسيكولوجية التي تعبر عنها الواقعية الظاهرية . بذلك يقترب جارلاند كثيراً من الروائيين الطبيعيين في فرنسا بل إنه قال : إن على الروائي أن يعكس الملامح السلبية السيئة والجوانب الإيجابية الطيبة على حد سواء . فليست وظيفته مقصورة على تجسيد السلبيات فقط . وعلى الرغم من أن جارلاند فشل في تطبيق هذه النظرية المتكاملة على أعماله ، فإنها أثرت على الجيل الواقعي التالي في الرواية من أمثال ستيفن كرين ، وإ. و. هاو ، وهارولد فريديريك . بل يمكننا القول بأن اعتقاد جارلاند بأن البيئة هي العامل الأساسي والفعال في تشكيل حياة الإنسان قد مهد الطريق للمدرسة الطبيعية التي ازدهرت عندما أوشك القرن التاسع عشر على الانتهاء ، وهي المدرسة التي شكل ملاحظتها كل من ستيفن كرين ، وفرانك نوريس ، وثيودور درايزر .

في عام ١٨٩٥ كتب جارلاند رواية «روز داتشرز كولي» التي يعتبرها النقاد أفضل روايات جارلاند فكراً وفناً . فهي تدور حول فتاة ريفية من ويسكونسن تحاول الهروب من جو الكتابة الفكرية ، والقمط الروحي المحيط بها في المزرعة ، إلى جامعة ويسكونسن حيث تدرس وتنمي عقلها ثم إلى شيكاغو تحقياً لحلمها الذي يدفعها إلى احترام الكتابة والأدب . وترفض الزواج على أساس أنه يشكل عقبة في طريق مستقبلها الأبدى ولكنها تغير تفكيرها بعد ذلك . من الواضح أن جارلاند استغل كل معلوماته عن المجتمع المعاصر لكي يضعها في مواجهة بطلته . كان جارلاند - على غير عادته - حريصاً على بناء الرواية ، وسجل الأسلوب واعتبرها النقاد الرواية التي مهدت للحركة الواقعية في الرواية الأمريكية ، ويرت في الوقت نفسه الفهم الذي قابل به جارلاند أعمال كتاب الجيل التالي من أمثال ستيفن كرين . لكن بعض النقاد وجدوا أن نهاية الرواية كانت رومانسية أكثر مما يحتمل مضمونها الواقعي ، وشخصية البطلة الناضجة المتكاملة ، وصور الحياة الأدبية في شيكاغو في أواخر القرن .

ولكي يحقق الشعبية التي كان يحلم بها ، كتب جارلاند عدة روايات عن الهنود الحمر والغرب الأقصى حتى يكتب حب الجمهور . ويبدو أن حماسه للإصلاح الاجتماعي والاقتصادي اندثر وتلاشى . ومن سخریات القدر أن هذه الروايات التي استغرقت اثني عشر عاماً حازت على شعبية ساحقة على الرغم من أنها كتبت للتسلية فقط ونقل في المستوى كثيراً عن أعماله المبكرة . فهي زائفة بالشخصيات النمطية التقليدية والحبكات الرومانسية المبالغ فيها ، أما الواقعية العلمية فقد تلاشت إلى لمحات لا تكاد تظهر . من أشهر هذه الروايات «قائد كتية الحصان الرمادي» ١٩٠٢ التي تدور حول مظاهر الاستغلال التي يمارسها رجال الحدود ورعاة البقر ضد هنود سايوكس الحمر . بذلك يمكننا القول بأن جارلاند لم يستطع الهروب من نظريته الاجتماعية الواضحة حتى في هذه الروايات الرومانسية التقليدية . ولكن الفكر كان هزياً كما كانت الشخصيات غمطية وسطحية وغير مقنعة . من روايات تلك الفترة «هيسر» ١٩٠٣ التي تعالج مشكلات العمل بين عيال المناجم ، و «سحر المال» ١٩٠٧ التي تتحدث عن مضمون رومانسي يدور حول علاقة مقامر بامرأة من الغرب الأوسط . و«كافانو» : حارس الغابة» ١٩١٠ التي تمد أكثر رواياته رواجاً وهي رواية واقعية عن رعاة البقر في الغرب الأقصى ، و«ابنة عامل الغابة» ١٩١٤ الرواية الرومانسية التي تتخذ من ولاية كولورادو خلفية لها . منذ أواخر القرن التاسع بدأ جارلاند في الاهتمام بتسجيل سيرته الذاتية بأسلوب أدبي . فقد اعتبر نفسه أحد

الرواد الأوائل الذين استكشفوا المجتمع الأمريكي طولاً وعرضاً . وانتهت هذه المجهودات إلى نشره كتاب «ابن الحدود الوسطى» ١٩١٧ الذى وصف فيه مغامراته وخبراته فى الغرب الأوسط وأكد فيه نظرته الاجتماعية الصارمة التى كانت سبباً فى رفض رواياته الأولى من الجمهور ، والتى سجلت له فى الوقت نفسه ريادته للاستخدام الواقعى الطبيعى . فقد يلمز الحياة فى البرارى والسهول ، والصعاب التى يتحملها الرجال والنساء يلبسون من المشيب قبل الألوان ، والسياسة الجشعة الأثنية التى يتبعها أصحاب الأراضي لكى يجبروا الرجال من أمثال جارلاند الأب على الكفاح من أجل السادة اللاهثين وراء ما أسماه بالحدود الجديدة الثانية .

أتبع جارلاند هذا الكتاب بآخر من نوعه بعنوان «ابنة الحدود الوسطى» ١٩٢١ الذى يعتبر نكته له ونال عليه جازلاند جائزة بوليتزر . شجعه هذا النجاح على الاستمرار فى هذا النوع من التأليف فكتب «صناع الطرق فى الحدود الوسطى» ١٩٢٦ ، و «عربات العودة من الحدود الوسطى» ١٩٢٨ . قال الناقد آرثر هوبسون كوين : إن هذه الكتب الأربعة تشكل ملحمة الهجرة ، والصراع ، والإحباط فى الغزو المستمر لطبيعة لا ترحم ، والإصرار الإنسانى فى مواجهتها . وهى ملامح لا يمكن لأى مؤرخ للأدب أو للحياة أن يهملها . عندما انتقل جارلاند من نيويورك إلى كاليفورنيا عام ١٩٣٠ واصل إنتاجه الأدبى فكتب «لقاءات على جانب الطريق» ١٩٣٠ و «أصدقاء على الدرب» ١٩٣٠ ، و «أصدقاء من الأدباء المعاصرين» ١٩٣٢ ، و «جيران ما بعد الظهيرة» ١٩٣٤ . وكلها كتب اعتمدت على ذكرياته وسيرته الذاتية . كما كتب كتابين فى علوم الروح والنفس : «أربعون عاماً من البحث النفسى» ١٩٣٦ ، «سر الصليبان المدفونة» ١٩٣٩ . أى أنه لم يترك القلم حتى آخر سنة من عمره . وهذا دليل على أن الكتابة الأدبية كانت رسالة عمره التى كرس من أجلها كل وقته وجهده وفكره . ولم يؤثر على مكانته فى تراث الأدب الأمريكى سوى اهتمامه الزائد عن الحد بالإصلاح الاجتماعى والاقتصادى ، وبمخه عن المشيئة عند قراء التسلية والترفيه . أما فيما عدا ذلك فقد أضاف إنجازات لا تنكر إلى الرواية الواقعية الطبيعية فى الأدب الأمريكى .

(١٩٦٥ - ١٩١٤)

راندل جاريل شاعر وناقد له نشاط أكاديمي في تدريس الأدب بالجامعات الأمريكية . مارس أيضاً كتابة الرواية . ولكنه لم يكتسب شعبية ضخمة بسبب صعوبة شعره بالنسبة للقارئ العادي الذي لم يعود الصور الشعرية المتداخلة والمتقطعة بمهارة حرفية مقصودة . ومن الواضح أن حياة جاريل الأكاديمية قد أثرت في فكره وشعره بحيث حصر نفسه في دائرة المثقفين القادرين على تذوق الشعر ذي الدلالات والحلقات الثقافية المتعددة . لكنه انفعّل بأحداث الحرب العالمية الثانية ، وأراد أن يخرج إلى الناس من برجه الأكاديمي ، فكتب أشعاراً في منتهى البساطة والسلامة التي تجاري جو الحرب المموم . وفيها عدا ذلك فقد استوحى قصائده من اللوحات العالمية والمقطوعات السيمفونية وغيرها من عناصر الثقافة الرفيعة والمتخصصة التي لا تتأني للقارئ الذي ارتبطت في ذهنه التسلية المباشرة بالأعمال الفنية .

ولد جاريل في مدينة ناشفيل بولاية تينيسي التي تلقى تعليمه في جامعتها . بدأ حياته العملية بالتدريس في الجامعة ، وعرض الكتب الحديثة في مجلة « الأمة » . لم يمنعه عمله الأكاديمي من المساهمة في الحرب العالمية الثانية إذ كان ضمن الطيارين الذين خدموا في سلاح الطيران الأمريكي . في تلك الفترة أصدر ديوان « دماء من أجل أجنبي » ١٩٤٢ ، و « صديق صغير » ١٩٤٥ . ثم « خسائره » ١٩٤٨ ، و « عكاز الفرقي السابع » ١٩٥١ ، و « قصائد مختارة » ١٩٦٠ ، وأخيراً « امرأة في حديقة حيوان واشنطن » ١٩٦٠ . أما عن دراساته النقدية فقد جمعها في كتابين : « الشعر والمصر » ١٩٥٣ و « قلب حزين في السوبر مارك » ١٩٦١ . كما زاول كتابة الرواية عندما أصدر عام ١٩٥٤ « صور من معهد » التي تدور حول الحياة في إحدى كليات البنات وتسلط عليها أضواء ساخرة زاحرة بالدعابة والمرارة في الوقت نفسه .

يتميز شعر راندل جاريل بأنه يمتد ليصل بجلوهه إلى تراث الشعر الإنجليزي وخاصة المدرسة الليتافيزيقية كما

في ديوانه « دماء من أجل أجنبي » الذي يبرز تأثره بالشعراء الميتافيزيقين الذين عاصروا شكسبير في القرن السادس عشر وعلى رأسهم جون دن ، وأيضاً تلاحظ تأثره بالشاعر الإنجليزي المعاصر و . هـ . أودن . يتم جاريل بالوصول إلى عقل القارئ أساساً ، بعد ذلك يأتي دور العاطفة . فالوصول إلى العاطفة عن طريق العقل يزيد من حدة وعي الشاعر بالشكل الفني لقصيدته ، وفي الوقت نفسه يجدد القارئ داخل إطار ذهني معين يمنحه من التخييل المتشوّاتي بين شطحات العاطفة . ويؤمن جاريل بأن عظمة الإنسان تكمن في صموده ، وإصراره على إثبات إرادته وشجاعته في مواجهة مصيره ، وذلك على الرغم من الهزيمة والاندثار والموت الذي في انتظاره .

استقبل النقاد أشعار جاريل بالتقدير والاحترام وخاصة لما تمتاز به من حساسية مرهقة تجاه موقف الإنسان المعاصر من الكون والمصير والوجود . في ديوانه : « قصائد مختارة » يجي ضحايا عصرنا الأسود الذي يؤكد أن الخطيئة الكامنة داخل الإنسان مازالت تورده موارد التهلكة . فالحظة التي يشعر فيها الإنسان أنه أصبح سيد الكون هي نفس اللحظة التي يصل فيها إلى قمة عزله وغرفته . يرى جاريل أن أمريكا التي كانت في نظر المهاجرين قلعة العدالة والسعادة ، قد كشفت عن وجهها الحقيقي وأثبتت أن هذه كلها من أوهام الإنسان في البحث عن الجنة الموعودة . وقد وجد جاريل في لوحة الفنان الألماني ألبريشت ديرار « الفارس والموت والشیطان » تجسيدا حياً لكل أحلام البشرية وأوهامها . ولا يفرق جاريل بين أدوات الفنان التشكيل وأدوات الشاعر يرى أنه رسمها بالشعر من خلال الألوان والخطوط . فنحن نعجب بها على الرغم من أنها لا تزيحنا على الإطلاق لأن الفن العظيم يجمع بين الألم والنشوة في لحظة واحدة .

قام جاريل بتجربة جديدة في كتابه النقدي « قلب حزين في السوبر ماركت » عندما نقد بنفسه قصيدته « امرأة في حديقة حيوان واشنطن » التي حمل الديوان اسمها وحاول الوصول إلى أقصى درجات الموضوعية باعتبار الشاعر شخصاً آخر غيره . وأثبت بذلك أن في إمكان الشاعر أن يتجرد إلى حد كبير جداً من ذاتيته . أما الشاعر الذي لا يستطيع ذلك فلن يخرج بشعره من نطاق الانطباعات الذاتية التي ربما لا تهم أي أحد آخر غيره . وقد تميزت كتابات جاريل النقدية بروعي عميق ، وثقافة شاملة . ومع ذلك لم يفرض هذه الثقافة على أدواته النقدية بل جعل منها مجرد أصداء تحليلية على العمل الذي يتناوله بالنقد .

ساهم جاريل بقسط وافر في تقييم شعراء وأدباء أمريكا سواء الذين سبقوه أو الذين عاصروه . لكنه وقع أحياناً في خطأ التعميم وخصوصاً عندما كان يتحسس للشاعر الذي يقوم بتقييمه . فمثلاً تجلده في تقييمه لولت ویتان يتطرق في استخدام أفضل التفضيل للدرجة أن التقييم يتحول في أحيان كثيرة إلى مجرد تبجيل . صحيح أن ولت ویتان يتمتع بمكانة رفيعة ورائدة في مجال الشعر الأمريكي لكن ليس معنى هذا أن يرتفع به الناقد إلى عتات السماء . فهذا ليس من مهمته التي تعتمد على التحليل الهادئ الموضوعي . أما في كتاباته النقدية بصفة عامة فإن جاريل يتميز بالموضوعية المتأنيبة التي تضيف إلى إنجازات مدرسة النقد الحديث لمحات ذكية وعميقة نابعة من شمول ثقافته ونفاذ بصيرته .

بول جرين كاتب مسرحي متخصص في تقديم قضايا الزوج الأمريكيين في مسرحياته من خلال أسلوب واقعي يجلل حركة المجتمع الأمريكي بكل صراعاته الداخلية . وهو يرى أن تاريخ الأمة وأساطيرها ، وعاداتها الشعبية ومعتقداتها الدينية ، وأماها ، ومثلها العليا يمكن أن تقدم للكاتب المسرحي مادة خصبة للتجسيد الدرامي . لكن يتحتم عليه أن يعالج موقف الإنسان في خصائصه الثابتة بدلاً من أن يركز تحليله على المظاهر الاجتماعية المؤقتة . فالدراما الواقعية لا تعنى تصوير الواقع الاجتماعي وتسجيله حرفياً بل تهدف أساساً إلى بلورة الواقع الإنساني من خلال لقاء الأضواء على نوعية العلاقة بين الإنسان والمجتمع . أى أن المسرحية الناضجة تتخذ من مأساة الإنسان محوراً لها ، بينما يشكل الواقع الاجتماعي الراهن مجرد خلفية تتناقض أو تتناغم معها . لذلك يؤكد بول جرين أنه من حق الكاتب المسرحي أن يستخدم المضامين المحلية والإقليمية بشرط أن يمزجها بقدرته التخيلية حتى يعيد صياغتها فنياً ، ويخرج بها من مجال الواقع الاجتماعي المعاش إلى ميدان الواقع الفني الرحب ، وهو الميدان الذي يتيح له كل قدرات التجريب والابتكار . كان هذا العنصر الخيالي في مسرحيات جرين سبباً في مزجها بلغة الشعر وروحه على الرغم من خلفيتها الواقعية الطاغية التي تتخذ من حياة الجنوب الأمريكي مادة لها .

ولدبول جرين في مدينة لينجتون بولاية كارولينا الشمالية . تخرج في جامعة الولاية مما أهله لتدريس الفن الدرامي والفلسفة فيها . بدأت شهرته ككاتب تدور أحداث مسرحياته في كارولينا الشمالية كما نجد في مجلد «إرادة السيد ومسرحيات أخرى» ١٩٢٥ ، ومجلد «الطريق الموحش» ١٩٢٦ الذي يتجنى على ست مسرحيات كتبت لتقديم أساساً على مسارح الزوج . وتأكد نفس الاتجاه في مسرحيته «إله الحقل» و «في حضن إبراهيم» اللتين عرضتا على مسارح برودواي عام ١٩٢٧ وقازت الأخيرة بجائزة بوليتزر . استمر جرين في كتابة مسرحياته

ذات الطابع الواقعي المميز فكعب «بيت كونيلى ومسرحيات أخرى» ١٩٣١ ، ثم مسرحية «حقل بوتير» ١٩٣٤ التى أطلق عليها عنواناً آخره «أسرى أيتها العربة» كما اشترك جرين مع الروائى الزنجى ريتشارد وايت فى تقديم روايته «ابن البلده» على المسرح عام ١٩٤١ . وعندما أحس أن واقعيته للمزوجة بالحيلال والشعر تنفق مع مسرحية «بيرجنت» لإيسن ، قام بإعدادها على الطريقة الأمريكية وعرضت عام ١٩٥١ .

فى الثلاثينيات عاش وعمل لبعض الوقت فى هوليوود ، لكن نجاحه هناك كان محدوداً للغاية بسبب عقليته الأكاديمية التى تعجز عن مجارة التنافس التجارى الذى تنهض عليه هوليوود أساساً . واضطر إلى العودة لشغل وظيفته كأستاذ فى جامعة كارولينا الشمالية . ومع ذلك فقد كتب سيناريوهات سينائية ناجحة لأفلام قوبلت بالتقدير والإعجاب من جمهور المتفرجين على وجه الخصوص . لكنه لم يتخلص فيها من خصائص المسرح التى تتبع أساساً من الحوار والمكان المحدد ، بينما السبنا بطبيعتها تريد منافسة المسرح باستخدام إمكاناتها التى لا تتأنى له . فالكاميرا يمكن أن تتطلق وراء المفارقات والأحداث الثيرة بين الجبال والتلال ، وفى السهول والأودية . ولكن جرين لم يقع تحت ضغوط هذه الإغراءات لإيمانه أن الفن هو فكر وليس إثارة فقط .

فى أواخر الثلاثينيات بدأ جرين بهم ما أسماه المسرحيات التابعة من تاريخ الشعب . وأساطيره وعاداته ومعتقداته وآماله وقيمه . وهى المسرحيات التى قدمها على المسارح التجريبية التى أقيمت خصيصاً على سفوح التلال لهذا الغرض . من هذه الأعمال التى أطلق عليها اصطلاح «الدراما السيمفونية» نذكر : «المستعمرة الضائعة» ١٩٣٧ ، و «المجد الشامل» ١٩٤٧ ، و «إيمان آباءنا» ١٩٥٠ ، و «طريق البرية» ١٩٥٥ ، و «المؤسسون» ١٩٥٧ ، و «الحياة الكونفدرالية» ١٩٥٨ ، و «ستيفن فوستر» ١٩٥٩ . فى هذه المسرحيات أثبت جرين أن البناء الموسيقى يمكن أن يوازى البناء الدرامى ويضاعف من تأثيره على الجمهور . لذلك لعبت الموسيقى دوراً حيويًا فى الأسلوب الذى أخرجت به هذه المسرحيات . فلم تكن مجرد خلفية تصويرية لمواقف المسرحية بل شكلت جزءاً عضويًا من التعبير الدرامى .

لم يشأ جرين أن يترك تجربته النقدية والمسرحية دون أن يسجلها فى مجموعة مقالات نشرها فى كتاب بعنوان «الثرات الدرامى» عام ١٩٥٣ . قدم فى هذا الكتاب مفهومه الشامل للدراما . وإمكاناتها النهائية التى يجب ألا تقع تحت طائلة قانون العرض والطلب التجارى . فغالباً ما تكون مقاييس برودواى غير صالحة لإنتاج الأعمال المسرحية الناضجة فكراً وفناً . وهذا ما طبقه جرين فعلاً عندما قدم مسرحياته التجريبية فى المسارح الصغيرة التى أقيمت على سفوح التلال على الرغم من نجاحه السابق على مسارح برودواى التى شعر أنها لا ترحب بالتجريب الذى يعتمد عليه تطور المسرح . فهى تعتمد على تقديمها للقوالب المعروفة والمضمونة تجارياً مثل الواقعية المتطرفة . أو الخيالية الرومانسية . أو الشاعرية الحائلة . ولكنها لا تسمح بمزج هذه العناصر لإنتاج مسرحية لم يتعود عليها الذوق العام للجاهل .

ولكى تتبع التطور الفنى الذى طرأ على مسرحيات جرين يحدربنا أن نتعرض لبعض مسرحياته التى تمثل الملامح البارزة فى فنه . فى مسرحية «فى حضن إبراهيم» التى فازت بجائزة بوليتزر يستغل جرين الواقع الاجتماعى للزنوج الأمريكيين فى إخراج تراجيدى حادة زائفة بأحاسيس الشفقة والرحم . يحاول فيها البطل

للولد إبراهيم ماكربني أن يساعد الزوج بإقامة مدرسة لهم في إحدى مدن كارولينا الشمالية . ويسانده أخوه الأبيض غير الشقيق لوني الذي يرفض منحه أية مساعدة مالية أو عينية لتنفيذ مشروعه مما يؤدي إلى اشتعال الصراع الدرامي الذي يدفع بإبراهيم إلى قتل أخيه لوني . هكذا تولد المأساة من التوايا الطيبة التي تهدف إلى مساعدة الآخرين والارتقاء بهم . ولا يسمى جرين إلى تسجيل الواقع الاجتماعي بقدر ما يبلور الصراع اليأس الذي يفوضه إبراهيم من أجل مساعدة بني جنسه الذين يتسنى إليهم بحكم نصفه الأسود . ولاشك فإن دمه المختلط يوضح لنا وقوعه بين شق الرعي : البيض والسود ، سواء على المستوى الاجتماعي الخارجي أو المستوى النفسي الداخلي . كان من الطبيعي أن ينتهي به الحال إلى نهاية مأسوية لأنه لم يملك المقومات أو الإمكانيات التي تجعل منه قائداً ناجحاً لبني جنسه . فقد اضطره البيض وأشاح السود بوجوههم عنه . وعندما يقتل أخاه ، يقع صريع رصاص الانتقام . لكن هذا لا يمنع أنه امتلك روح الشجاعة وتحدى كل قوى المجتمع المعادية غير واضع صالحه الخاص في الاعتبار . أو مقدراً لإمكاناته المحدودة .

في مسرحية « إله الحقل » التي كتبت في نفس عام « في حضن إبراهيم » يعود جرين إلى الحياة التقليدية الضيقة التي يimahها البيض في الجنوب الأمريكي . فهي ليست حياة متسلى الجبال بكل حيويتها وانطلاقتها وخطورتها ، ولكنها حياة الزارعين الذين لا يأتي لهم القد بأى جديد . في شخصية بطله « هاردي جيل كرايست » يبلور جرين نوعاً من الرجولة غير المعادية التي تفور داخل رجل متزوج من امرأة عيلة . لكنه يحس بالحيرة تتدفق منه مرة أخرى عندما يتعلق بابنة أخت زوجته التي تدعى رودا والتي تبادل الحب الملتب ينجم جرين في تجسد الصراع بين طبيعة العاشقين الثائرة الفائرة وبين المجتمع الضيق الخائق الذي يحيط بها . وتنصر هذه الطبيعة في النهاية لأنها تتمشى مع سنة التطور . لكن جرين يتطرق في المأساة بتقديم كثير من الأحداث المرعبة مثل انتحار خليب رودا . ونسى بذلك أنه عندما تزيد المواقف الميودرامية على الحد فإنها تفقد قدرتها على إقناع المخرج .

في مسرحية « بيت كونلى » تدور الأحداث أيضاً في الجنوب كاشفة الصراع الذي يدور بين ملاك الأراضي الذين فقدوا قدرتهم على مواصلة التحدى وبين الفلاحين الأجراء الذين ارتبطوا عاطفياً ومصيرياً بالأرض على الرغم من عدم امتلاكهم لها . ذلك لأنهم يستمدون منها القدرة على مواصلة الحياة . . وتختلف طبقة الأجراء على طبقة الملاك من خلال ابنة أحد الفلاحين التي تتمكن من الإيقاع بويل كونلى في غرامها بصرف النظر عن انتاله إلى الطبقة الأرستقراطية . ويتم الزواج بينها فعلاً ولكنها لا تعيش عالة عليه بل تثبت أنها قادرة على مساعدته وإنقاذه في نهاية المسرحية . تتميز شخصيات المسرحية بالحياة والإقناع والدقة في التصوير وذلك لارتباطها بعمود فكري أساسي للأحداث دون أى تدخل من الكاتب .

في مسرحية « حقل يوتر » أو « أسرعى أيتها العربة » يعود جرين إلى تجسيد حياة الزوج مرة أخرى من خلال تفاصيلها القاسية المريرة ولكن على أمل التخلص من السليبات هذه المرة . يترك جرين الواقعية باستخدامه الرمزية التي تكلف دلالات الأحداث . والتي تكشف العيوب التي تعور حياة الزوج . فهم ليسوا بضحايا المجتمع فقط . ولكنهم ضحايا أنفسهم أيضاً بسبب حياتهم التي لا تخرج عن نطاق الفريضة البدائية والتي

لا تختلط للمستقبل بل تسير في طريق بلا هدف محدد .

في مسرحية والمجد الشامل ، وهي إحدى درامات جرين السيمفونية . يجد جرين أمريكا من خلال الدور التاريخي الذي لعبه توماس جيفرسون في إرساء دعائم الديمقراطية . تبدأ المسرحية بمنظر في قصر الملك جورج الثالث في لندن عام ١٧٧٥ يعقبه فوراً الثورة الأمريكية من أجل الاستقلال مع تركيز بقعة الضوء على جيفرسون وفيرجينيا . ويقول الناقد أتكسون بروكس : إن أسلوب المسرحية لا يختلف كثيراً عن أسلوب التأليف للموسيقى بكل تنوعاته وإيماءاته . وهذا دليل على خصوصية مسرح بول جرين الذي استخدم كل الأدوات الفنية التجريبية من موسيقى ، وشعر وواقعية ورمزية لكي يقدم رؤية فريدة خاصة به تجاه مأساة الإنسان الناتجة عن ضغوط المجتمع المعاصر والظروف المحيطة به .

(١٨٧٤ - ١٩٤٥)

اشتهرت إلين جلاسجو برواياتها وقصصها القصيرة الاجتماعية التي تستمد مادتها من مجتمع الجنوب الأمريكي بكل تحيزه وتمصبه وضيق أفقه وقيمه المتخلفة . بل إنها ترغلت في مضمونها المحلى لدرجة أنها لم تخرج عن نطاق فرجينيا التي عاشت فيها طيلة حياتها . وعلى الرغم من صدق تصويرها الفني فإنها عجزت عن الحصول على شهرة شعبية عريضة لأنه كان من الصعب على القارئ الذي ليس لديه أدنى فكرة عن الحياة في الجنوب أن يتلوق رواياتها وقصصها القصيرة التي تقدم من الشخصيات والمواقف والمعارف والرموز مالا يستوعبه سوى من خبير الجنوب الأمريكي سواء في الحياة أو في الكتب . فقد اختارت إلين جلاسجو مجتمعاً محدوداً للغاية وحرصت على ألا تخرج عن حدود الواقعية التقليدية التي تجسد الواقع الاجتماعي من خلال نظرة ناقدة ساخرة فاحصة ، ولكنها لا تحاول كثيراً الخروج إلى المجال الإنساني الرحب . فكانت شخصياتها بمثابة أعضاء في مجتمع مرتين بظروف معيشية مؤقتة ، أكثر من كونهم بشراً يحملون خصائص الإنسان التي لا يحددها زمان أو مكان . ولعل الجانب الإنساني الشامل في نظرتها إلى مجتمع الجنوب يتمثل في رفضها اعتبار أهالي الجنوب جنساً قائماً بذاته ويختلف عن باقي الأمريكيين ، فيها انطلخوا على أنفسهم داخل مجتمعهم الضيق المحدود ، فما زالوا يتمنون إلى البشر بكل الخصائص والسمات الإنسانية الثابتة

ولدت إلين جلاسجو في مدينة ريتشموند بولاية فرجينيا ، ولم تلتحق بمدارس معينة ، بل تلقت تعليمها بالمنزل . كانت حياتها عادية وهادئة مما أثر على مضمون رواياتها التي خلت تماماً من كل الشطحات الرومانسية ، والمواقف المسرفة في العاطفة التي سادت مجتمع الجنوب . فهو مجتمع يعيش في الأوهام والأحلام التي كن تتحقق ، ويسرف في التعبير الملحن والصريح عن العواطف المأسوية والمشاعر الذاتية . أما إلين جلاسجو فقد رفضت كل هذه السمات واعتبرتها نوعاً من عدم النضج . وضع هذا الاتجاه في رواياتها مثل « صوت الناس »

١٩٠٠ ، و «عجلة الحياة» ١٩٠٦ ، و «فرجينيا» ١٩١٣ ، و «الحياة وجايريللا» ١٩١٦ و «الأرض الخرداء» ١٩٢٥ و هذه هي حياتنا ، ١٩٤١ . و «لمهرجون الرومانسيون» ١٩٢٦ و «الحياة الظليلة» ١٩٣٢ و «شريان من حديد» ١٩٣٥ . وأيضاً في قصصها القصيرة مثل مجموعة «الظل الثالث» التي كتبها عام ١٩٢٣ ولكن نتعرف على ملاحظاتها الرئيسية يمكننا الاستشهاد ببعض رواياتها على سبيل المثال . فروايتها «الأرض الخرداء» تتميز بالأحداث الطبيعية التلقائية ، والشخصيات ذات الأبعاد المتعددة ، والخطوط الفكرية الخصبية . فقد أصبحت دورندا أوكل نجية الأمل في الحب . ولكن تعوض هذا الإحباط والفشل فإنها تضع كل مهملاتها في العناية بالفدايين الخرداء التي يمتلكها أبوها ، والتي ترمز إلى حياتها الجافة البائسة . وبالفعل تتجمع في تحويل الأرض إلى بقعة خصبة خضراء ، وتثبت للجميع أنه إذا صح العزم وضح السبيل وأن الثروة في انتظار كل كادح مجتهد . لكن المجتمع الضيق الذي تعيش فيه لا يسمح لها بالنجاح والتفوق على كل المستويات . فهي تفضل في علاقاتها مع الرجال ، قراءها تمشق واحداً بيننا توشك على الزواج من آخر . ثم ترفض طبيياً في نيويورك وفي النهاية تتزوج من الرجل الذي رفضها قبل ذلك ، ثم تقوم على رعاية الرجل الذي أحبها فعلاً عندما تصبح سكرية مفسدة . وهذه المأساة لا تحدث إلا في الجنوب الذي يحيط الفرد بالإحباط من كل جانب لدرجة أن يتحول النجاح إلى أسطورة كاذبة .

في رواية «المهرجون الرومانسيون» تتجلى مقدرة إلين جلاسجو على كتابة كوميديا السلوك الزاخرة بالسخرية ، كما نجد في رواية «الحياة الظليلة» . فالرواية تحكي قصة زواج القاضي الكهل هانويل من أنابل أبتشرش التي لم تمتد ثمانية عشر ربيعاً . وهذه القصة ربما تحولت إلى كوميديا رخيصة بين يدي كاتب أقل موهبة من إلين جلاسجو التي بلورت المضمون في مزيج فني رقيق من اللإحابة والعاطفية التي لا تخفى من بعض الرثاء . فمن الممكن أن تتميز تصرفات هانويل بالحالقة والصفاء ، ولكنها تخرج بالوقار والسلوك المترن الرزين مما يجعل القارئ يتحمس له في بعض الأحيان ، بل يتعاطف معه في الوقت الذي يضحك فيه من تفاهاته وحماقاته . لعل أصالة إلين جلاسجو تتمثل في أنها لم تكتب إلا عن المجتمع الذي تعرفه جيداً . من هنا كانت الحياة التي تنبض بها رواياتها . في رواية «فرجينيا» تدور الأحداث حول حياة امرأة من الجنوب في الفترة من ١٨٨٤ إلى ١٩١٢ . كان زواجها فاشلاً ، ولم تستطع أن تؤقلم نفسها مع البيئة الجديدة مما أظهرها بمظهر غير لائق أفقدها احترام زوجها وبناتها . ولكن تعوض خيبة الأمل المحيطة بها من كل جانب صبت حنانها وحبها على ابنها الذي بادها نفس الشعور . يقول الناقد إدوارد واجن نخت إن إلين جلاسجو كانت قد بدأت روايتها بلون من التكميم الساخر لبيئة فرجينيا لكنها غيرت رأيها مع تطور الأحداث وأصبحت أكثر تعاطفاً مع شخصياتها مما جعل رواياتها تجمع بين العنصرين : الاجتماعي والمأسوي في آن واحد . ساعد هذا على التوغل داخل نفسية المرأة التي شهدت تقلبات اجتماعية ونفسية كثيرة مع مطلع القرن العشرين . سيطر هذا الاتجاه الروائي على أعمال إلين جلاسجو فيما بعد حتى إننا نجد في رواية «شريان من حديد» تصويراً للمرأة الأمريكية ذات الإرادة الصلبة والعزيمة الحديدية في مواجهة كل الأهوال والصعاب في جبال فرجينيا حيث استقرت لأول مرة ، ثم في مدن فرجينيا بعد أن قامت المدن وانتشر العمران . يعتبر النقاد هذه الرواية من أحسن روايات إلين جلاسجو لأنها ركزت على العنصر

الإنسانى للمأسوى فى الشخصيات أكثر من تركيزها على الجانب الاجتماعى المؤقت للمواقف . ساعدا على ذلك اختصارها لفترة السنوات التى سبقت وواكبت فترة الانهيار الاقتصادى الشهير الذى بدأ مع مطلع الثلاثينيات من هذا القرن . لم تحاول المؤلفة تجسيد المرأة الأمريكية ، بل تركتها تتفاعل مع الأحداث . وتتصارع مع الأقدار حتى تجسد بأسلوب درامى ما أصمته بشريان الحديد الذى يسرى فى داخلها ويمتصها ذلك الصمود الرابع لإثبات إرادتها . لعل هذه النعمة المأسوية التى تبرز فى روايات إلين جلاسجو ترجع إلى أنها ولدت فى فترة إعادة التعمير والبناء التى أعقبت هزيمة الجنوب فى الحرب الأهلية . وهى فترة كانت بمثابة اكتشاف الذات لمعظم الجنوبيين ، ومكنت إلين جلاسجو من أن ترى بعين فاحصة الأسباب الحقة والموامل السيكولوجية التى أدت إلى كل هذه المآسى التى غرق فيها الجنوب . لكنها رفضت النظرة التقليدية التى كانت تتدغم الجنوبيين كلهم بصفات وسليبات واحدة كما لو كانوا قد خرجوا من قالب واحد . تقول إحدى شخصياتها فى رواية «الحياة الظليلة» : «إنه لمراه أن نتكلم عن أهل الجنوب كما لو كانوا جنساً خاصاً مستقلاً بذاته ، يطلب نفس المطلب ويفكر بنفس الأسلوب» . كما رفضت أيضاً أن تصور الشخصية الجنوبية فى صورة المرض العقلى والنفسى مثلاً فكل بعض الكتاب الآخرين . كانت نظرتها المأسوية الشاملة إلى مجتمع الجنوب سبباً فى إحساس التطهير المريح الذى يستشعره القارئ بعد الانتهاء من القراءة .

لم تكن المأساة هى العنصر الوحيد للمشكل لأعمالها ، بل انخلت من روح الدعابة والتهكم ضوءاً يكشف الجوانب الأخرى من النفس الإنسانية ، وينأى بها عن الإسراف المميج فى العاطفة . يقول الناقد هـ . س . كاتنى : إنها كانت من أعظم الروائيين الأمريكيين الذين قضوا على الرومانسية المريضة التى سيطرت على أهالى الجنوب ، إذ حرصت على أن تقدم لهم حياتهم بكل سلبياتها وتناقضاتها دون أية حساسيات تقليدية . يقول الناقد ألفريد كازن إنه على الرغم من أن إلين جلاسجو قد ولدت ونشأت فى مجتمع الجنوب بل إنها لم تخرج منه طيلة حياتها فإنها استطاعت أن تكشف سلبياته ، وأن ترفض مثله ، وأن تنفذه بأسلوب ساخر تهكى يدل على نظرتها الموضوعية الشاملة ، أو كما تقول هى شخصياً : إن كل ما عملته أنها اشتغلت بتقليب التربة الخصبة التى ارتوت بغيرور الإنسان .

من أهم إنجازات إلين جلاسجو أنها بلورت صراع الأجيال كما خبرته فى الجنوب . فى رواياتها الأولى تصارع الأجيال الناشئة من أجل التحرر من القيم والمثل الأثرية عند جيل الآباء . وجاءت الحرب العالمية الأولى لكى تضاعف النضج الفكرى عندها بحيث بدت الشخصيات والمواقف فى الروايات التالية أكثر عمقاً وأخصب فكرياً . لكنها عندما تقدمت بها السن بدت أكثر تحفظاً بحيث انخفض ثورتها المبكرة وحل محلها نوع من الإصرار على مواجهة الواقع دون رفضه ورفضاً نهائياً . تجلّى هذا الاتجاه فى رواية «شريان من حديد» التى تمثل مرحلتها الروائية الأخيرة التى استطاعت فيها أن تزيّد من التصاقها بالإنسان وأن تبتعد بنفس الدرجة عن المحيط الاجتماعى الذى استغرق رواياتها الأولى . لعل هذا هو إنجازها الحقيقى الذى أفسح لها مكانة ملحوظة على خريطة الرواية الأمريكية ، ذلك لأن المجتمع دائم التغير فى ظروفه ومظاهره ، أما الإنسان فخصائصه ثابتة مهما تغير المكان أو اختلف الزمان .

(١٨٨٧ - ١٩٦٢)

روبنسون جيفرز شاعر أمريكي له وجهة نظر متعددة في الحضارة المادية المعاصرة التي بلغها الإنسان وظن أنه حقق بها حلم الإنسان القديم . فكل أشعار جيفرز تنطلق بالرفض التام لهذه الحضارة التي يرى فيها بربرية تزيد على تلك التي عرفت بها حياة الحيوانات المفترسة والطيور الجارحة . والدليل على ذلك تلك الحروب المدمرة التي خاضها الإنسان ضد أخيه الإنسان ، والأسلحة الفتاكة التي اخترعت لتدمير ما بناه الإنسان على مر الأجيال في لحظة طيش عابرة . لم يعبر جيفرز عن رفضه للحضارة في قصائده فقط بل قام بتنفيذ فعله في حياته إذ بنى لنفسه بيتاً من الصخر بالقرب من مدينة الكرمل في شال كاليفورنيا ، حيث أشبع رغبته للمحة في العزلة والانطواء وعشق الطبيعة البرية الوحشية التي لم تصل إليها يد الإنسان . وكان من الطبيعي أن ينمكس هذا الفكر على قصائده فيصنعها بلون متشائم . لكن التشاؤم الذي يمتاز بالصدق الفني والأصالة الفكرية خير من التفاؤل الذي يلون الوجود بهضبة واردة بينا الصراعات الوحشية والدموية تهدد مستقبل الإنسان وتشكل مصيره . ولد روبنسون جيفرز في مدينة بيتسبرو بولاية بنسلفانيا ابناً لعالم في اللاهوت وأستاذ في الأدب الكلاسيكي مما أثر على فكره وثقافته منذ سنى حياته الأولى . تلقى تعليمه في جامعة المدينة ، ثم انتقل إلى سويسرا وألمانيا لإكمال دراسته العليا التي عاد بعدها للدراسة الطب في جامعة كارولينا الجنوبية كما درس بعدها علوم الغابات في جامعة واشنطن . لذلك لا نستطيع أن نحدد اهتمامه الفكري والأدبي والعلمي في فرع واحد من فروع المعرفة . انعكس هذا على شعره الذي يستمد معظمه من المعاني والدلالات النابعة من الأدب الكلاسيكي والكتاب المقدس ، والتي تبلور الطريق للسود الذي دخلته الحضارة الصناعية الحديثة . وعلى الرغم من أن أغلب الشخصيات التي وردت في قصائده جاءت من الحياة المعاصرة ، فإن جيفرز لا يربطها بفترة مؤقتة بل يحاول أن يصل من خلالها إلى الخصائص الجوهرية للنفس البشرية . استمد جيفرز خلفية أشعاره من المناظر

والمشاهد المحيطة بهتملة الصخرى الذى يطل من سفح الجبل على البحر الذى يتدفق حتى ينطبق عليه الأفق . وهذه المناظر الخالدة هى التى منحت شخصياته خصائصها الجوهرية التى لا تتأثر بتغير المكان أو مرور الزمان . أما الحياة الصناعية والتجارية فى المدن الكبيرة فتتغير وتبديل من يوم لآخر ولذلك فهى تلمس معها الأصالة الإنسانية الباقية . ولاشك فإن المناظر التى عاش بينها كانت شبيهة بتلك التى تنابت فى الأساطير الكلاسيكية ، لذلك لم يشعر جيفرز بغربة عندما استخدم مضامينها فى قصائده مما منحها عمقا فى المعنى الذى يعبر عن العلاقة الأزلية والأبدية بين الإنسان والكون .

لم يلتفت أحد إلى جيفرز عندما أصدر أول ديوانين له : « زجاجات النبيذ وتفاعلات » ١٩١٢ ، وأهالى كاليفورنيا » ١٩١٦ . فقد كانت قصائد قصيرة تستمد من مناظر كاليفورنيا خفيفة لها . لكن شهرة جيفرز بدأت عام ١٩٢٤ عندما أصدر ديوانه « تمار و قصائد أخرى » الذى يتخذ مضمونه من قصة تمار فى العهد القديم ، والتى يختصب فيها أنثون أخته تمار . فقد وجد جيفرز فى هذه القصة تجسيدا لإحساساته نحو فشل الإنسان فى تخطي حدود رغبته الذاتية ، ونزعاته الربرية ، ويبدو أن ميله نحو التدمير والتخريب والاعتداء والاختصاص أقوى بكثير من قواه الخلاقة البناءة . يرى جيفرز أن الانكباب الفاسق على اللذات ليس سوى عبودية الإنسان لذاته التى تحاصره من كل جانب ، لذلك فإن مأساة تمار ليست سوى النتيجة الحتمية لهذه النزعة العدوانية المدمرة .

فى نفس الديوان يقدم جيفرز مسرحية شعرية بعنوان « البرج وراء المأساة » التى يقيمها على مسرحين « أجامموني » و « حاملات القربان » اللتين تشكلان الجزأين الأول والثانى من ثلاثية الأوربستية لأيسكولس . تبدو براعة جيفرز فى استخدام ثقافته الكلاسيكية الواسعة عندما تنطلق مسرحيته من مضمونها الإغريق لكى يشكل بها رؤية جديدة تركز أكثر على الدور الذى قامت به كاساندر ، وتصرف النظر قليلا عن الصراع المعروف بين الظروف الملزمة لطرفى الصراع . وجد جيفرز نغمته الأساسية فى التناقض بين رغبات الكترا الحتمية التى تدفعها إلى استعطاف أوربست لكى يملك معها فى المدينة ويحكم الشعب ، وبين رغبة أوربست الملحة فى قطع كل علاقة معها ، بل قطع كل رابطة تربطه بالجنس البشرى كله . وقد نجح جيفرز فى تقديم شخصيات ناضجة ومتبلورة من خلال الحوار الذى وظف فيه الشعر توظيفا دراميا فعالا ، مما جعل بناء المسرحية متناسقا . وأكد فى الوقت نفسه أن مهارة جيفرز فى الكتابة للمسرح لا تقل عن مهارته فى الشعر . والدليل على ذلك أن للمسرحية عرضت بنتجاح على مساح بروودواى عام ١٩٥٠ .

فى ديوان « الفرس المرقش » ١٩٢٥ يسرد جيفرز فى قصيدة بنفس العنوان قصة تدور أحداثها فى الجبال بالقرب من منطقة مونتيرى فى كاليفورنيا وتتخذ من جو الأسطورة خلفية لها . فالقصة تعالج حب امرأة تدعى كاليفورنيا لفرس أحمر رائع الجمال ، ترى فيه القوة والجمال وكل الصفات التى تصل إلى درجة المثال . لكن يحدث أن يقع زوجها العنيف للمتوحش تحت أقدام الفرس الذى يسحقه بسنابه كما يضطرها إلى قتله بالرصاص ولكنها تشعر فى الوقت نفسه أنها قتلت عالم المثال الذى عاشت فيه . والقصيدة زخرفة باللوحات الحية النابضة ، والأحداث التى تنتمى إلى عالم الأسطورة الخصب ذى الرموز والمعانى والدلالات المتعددة . لذلك يمتزج النقد

من أفضل قصائد جيفرز إذا استطاع القارئ أن يستوعب كل معانيه من خلال التناقض الدرامي بين القوة والجمال والحيرية والصفاء التمثيل في الفرس وبين جشع الإنسان المتحضر وحبه للسيطرة على كل ما حوله مما يجعل بنائه في معظم الأحيان .

في قصيدة «نساء بويت سير» ١٩٢٧ يقدم جيفرز شخصية كاهن أراد أن يتجاوز الطقوس التقليدية بحثاً عن نظرة جديدة للعقيدة . لكن عقله ينجح ويهتز بسبب وقوعه بين شق الرعي التمثيل في روايته القديمة ورغباته الجديدة . أراد جيفرز من خلال مأساة هذا الكاهن أن يسلو الأخطار التي ترتب على سوء الفهم الذي يصيب الإنسان عندما يقدم على شيء جديد دون أن يكون قد استعد له نفسياً وروحياً وفكرياً . فالحياة كلها دهاليز مغلقة وطرق مسدودة ، وكهوف مظلمة . لذلك فإن احتمالات الخطأ والخطر أكثر من احتمالات الصواب وتحقق الهدف المرجو .

في ديوان «كودور وقصائد أخرى» ١٩٢٨ يعود جيفرز في قصيدة «كودور» إلى الأدب الإغريقي الكلاسيكي فيقدم قصة بوربيديس التي تدور حول فيرا وهيوليت من خلال رؤية جديدة . تشتمل الرغبة المارمة داخل فيرا كودور تجاه ابن زوجها هود الذي يرفض التجاوب معها . ولكن أباه يشك في أنه اغتصب فيرا فيقتله . وعندما يعلم كودور مؤثراً أن هود كان بريئاً ، يعاني أقصى المعاناة من عدم قدرته على التكفير عن ذنبه ، لأنه أدرك جيداً أن الألوان قد فأت وأنه لم يعد هناك مستقبل أو أي نوع من العقاب على هذه الأرض يمكن أن يغسل داخله من الإحساس باللذبة القاتل . فقد كتب على الإنسان أن يتحمل مغبة سوء إدراكه للأمور .

في ديوان «عزيزى يهوذا وقصائد أخرى» ١٩٢٩ يستمد جيفرز مضمونه مرة أخرى من الإنجيل . فهو يرى التناقض واضحاً للغاية بين شخصيتي المسيح ويهوذا . فبينما يرمز المسيح إلى البذل والعطاء والتضحية والحب ، يرمز يهوذا إلى الجشع والأخذ والأنانية والحق . ولذلك فالمسيح هو الحياة بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى ، بينما يمسد يهوذا الموت والظلام والخراب . يرى جيفرز في يهوذا تجسيدا لكل العناصر التي تنهض عليها الحضارة الصناعية ، التجارية ، المادية المعاصرة .

في ديوان «المربوط إلى عالم الموتى» ١٩٣١ يستخدم جيفرز الأساطير الإغريقية وخاصة في القصيدة الدرامية وعند نهاية عصره التي تدور حول قيام بوليكسو بإعدام هيلين بعد عشرين سنة من سقوط طروادة . فالحضارة المادية في نظر جيفرز تميل إلى القتل والتخريب ولذلك فهي تحمل في طياتها بذور اندثارها . وهذا المفهوم أكدته مرة أخرى في ديوان «هبوط ثورسو على الأرض وقصائد أخرى» ١٩٣٢ ، والذي يمسد في قصيدته التي تحمل عنوانه الشخصيات التي ترمز بدرجات مختلفة إلى رغبة الموت الدفينة والمؤثرة في الاتجاه الذي تشقه الحضارة الحديثة . فالقصيدة تنهض على رغبات هيلين ثورسو المتناقضة تجاه زوجها حيث تردد مشاعرها بين حبه وكراهيته ، كذلك تجاه أخيه العاجز الذي يعشقها ، وتجاه الموت نفسه الذي تتمناه وترفضه في الوقت نفسه . وهذه الحيرة التي وقع فيها الإنسان ليست سوى نتيجة حتمية للتعقيدات التي جلبتها الحضارة معها واعتبرها البشر تطورا إلى عالم أفضل .

يتجلى عشق جيفرز للطبيعة في ديوانه «امتح قلبك للصقور وقصائد أخرى» ١٩٣٣ ويعتبر أن الإنسانية بشكلها الراهن مازالت مجرد نقطة بداية للجنس البشرى الذى يؤكد عجزه في كل تصرفاته ، وعلى الإنسان أن يتجاوز هذه الإنسانية البدائية إذا أراد أن يعيش حياة حقة . فإما أن يستسلم للحياة السلبية والمستقرة التى تعيشها الأحجار الصامدة في الطبيعة ، أو يقلد الصقور في حياتها المنزلة التى تريد أن تصل بها إلى عتاف السماء لكي تحمد الله الذى لا يد أنه لم يرض بعد عن الوضع الراهن للبشرية على الأرض .

في ديوان «ميداء» ١٩٤٦ يعيد جيفرز صياغة المسرحية الكلاسيكية القديمة لكي تقدم على المسرح المعاصر بنجاح باهر في نيويورك عام ١٩٤٧ . وفيها يلور جيفرز نغمته الأساسية التى تنمى الإحباط الذى يطارد علنا المعاصر والتي ترددت من قبل في قصيدته «عند ميلاد عصر» ١٩٣٧ التى يستخدم فيها أسطورة من الأساطير الشائعة في نهاية عهد الحضارة الإغريقية - الرومانية وبداية عصر المسيحية . يمجّد شخصيات القصيدة الخوع الروحي الذى يشع أحشاء الحضارة المعاصرة والذي برز في آخر دواوينه : «حقل الخوع وقصائد أخرى» ١٩٥٤ . وقد لخص جيفرز فلسفته في مقدمته لديوان «الفأس المزدوجة» ١٩٤٨ عندما قال : إنه ضد الإنسانية بوضعها الراهن . فقد تضخمت ذات الإنسان إلى الحد الذى فقد فيه الرؤية الموضوعية تماماً ، وأصبح فيه راضياً عن نفسه كل الرضا . وآن الأوان لكي يتقل الشعر من الإنسان إلى الطبيعة التى تسير طبقاً لنظام رائع عجز الإنسان عن أن يسير على نهجه . وعلى الشاعر أن ييلور نظام الكون أمام الإنسان حتى يشعر بحجمه الضئيل الذى لا وزن له في مواجهة هذا النظام الأزلي الأبدى .

أعلن جيفرز رفضه لإنسان عائله المعاصر سواء على مستوى أمريكا أو على مستوى العالم أجمع . قال في إحدى قصائده : «إننى أفضل أن أكون دودة داخل تفاحة برية عن أن أكون حلقة في سلاية الإنسان» ونمى أن يكون الناس في المستقبل أقل عدداً من الصقور حتى تقل نسبة التلوث في العالم . عبر جيفرز عن كل هذه التنويعات من خلال شعر حر منطلق ، وفي أبيات طويلة ترسم لوحات متتابعة . وقد قضى تشاؤمه من مصير الإنسان على أى احتمال لوجود عناصر الكوميديا أو الدعاية أو المرح . اعتلر عن هذا في قصيدته «نقد الذات في فبراير» . وقد تناوله كل النقاد بالجدية اللازمة وخاصة أن معظم نبوءاته قد تحققت باندلاع الحرب العالمية الثانية ، ثم اختراع القنبلة الذرية ، والحرب الكورية - بل إنه عاش حتى رأى بدايات حرب فيتنام المريرة . ولا شك فإن هذا الاهتمام المكثف بمصير الإنسان من خلال رؤية شعرية ناضجة فكراً وفناً قد جعل بعض النقاد يتحسسون لحيرز لدرجة أن اعتبروه أعظم شعراء عصره . ولكن يجب ألا تنطرف إلى هذه الأحكام العامة ، فيكن رويوتون جيفرز أنهم قام بدور ضمير عصره ، وجعل من أشعاره تجسيدا حيا لحقيقة موقف الإنسان في العالم المعاصر . من هنا كانت المكانة المرموقة التى يتمتع بها شعره في تراث الأدب الأمريكى .

(١٨٤٣ - ١٩١٦)

هنرى جيمس من أعمدة الرواية الكلاسيكية الأمريكية. برع فى الرسم الدقيق والتحليل الملامح شخصياته سواء من الداخل أو من الخارج . وكان من أوائل الروائيين العالين الذين ركزوا على الشكل الفنى للرواية كقيمة جمالية فى حد ذاتها ، وخاصة أن الرواية العالمة قبله كانت زاهرة بالوثائق والمستندات والأخبار والحواشي والتعليقات والآراء الشخصية للكاتب بحجة أنها غير متقيدة بفترة زمنية مثل المسرحية المرتبطة بفترة العرض ، أو القصيدة التى تستخدم لغة الاستمارة والمجاز والإيقاع الموسيقى . لذلك كان من الصعب العثور على شكل متبلور للرواية إلى أن جاء هنرى جيمس وأوضح أن البناء الدرامى للرواية ضرورة فنية بلونها يمكن أن يطلق على الرواية أى اصطلاح إلا أنها عمل فنى . أكد جيمس أنه إذا كانت هناك تعليقات وآراء فى الرواية فلا بد أن تكون نابعة من ظروف الشخصيات وتفكيرها . وليست لها علاقة بوجهة نظر المؤلف الشخصية فى الحياة والمجتمع . وإذا كان يتحتم على المؤلف أن يتخذ موقفا فكريا معينا تجاه عصره ومجمعه ، فالرواية كلها كبناء درامى وجسم عضوى تجسد هذا الموقف الفكرى الذى يتخذ إلى جوهر النفس البشرية مستخدما أدوات الفن التى لا تبلى بمرور الزمان أو تغير المكان . وبدوا أن الثقافة الرفيعة التى تلقاها هنرى جيمس فى شبابه كانت سببا أساسيا فى هذا الوعي الفنى الحاد المبكر الذى تميز به عن سبقه أو عاصره من القصصيين . كان نشاطه الأدبى متشعبا بحيث غطى الرواية ، والقصة القصيرة ، والرواية القصيرة ، والمسرحية ، والتقد الأدبى ، وأدب الرحلات ، والسيرة الذاتية ، بالإضافة إلى حصيلة ضخمة من الرسائل التى تبادلها مع قادة الفكر العالى فى عصره .

وساعدته حياته الخاصة على بلوغ هذه اللكانة المرسوقة بين رواد الصف الأول للرواية العالمة . فقد ولد فى مدينة بوسطن فحيلا لوليام جيمس الذى كان من أوائل الليبراليين الأمريكيين ، وقد ورث أبوه ثروة ضخمة

مكنته من العيش كأحد كبار الأثرياء في كل من نيويورك ونيويورك وكمبريدج ، مع الانتقال للاستقرار فترات طويلة بين عواصم أوروبا . وقد سجل هنري جيمس ذكريات طفولته وصباه وشبابه في سيرته الذاتية التي تتكون من مجلدين : المجلد الأول « صبي صغير وآخرون » والثاني « ملاحظات على ابن وأخ » ومن الواضح أن المقصود بالأخ هنا وليام جيمس عالم النفس الشهير الذي كان الأخ الأكبر لهنري والذي فتح عينيه على دراسته السيكولوجية التي تهدف إلى تحليل النفس البشرية في محاولة لبلوغ جوهرها الأصيل . وهذا ما فعله هنري في رواياته . لكن بدلا من استخدام مناهج علم النفس التحليلي ، استخدم أدوات الفن الروائي التشكيلى .

ساعدت مدينة نيويورك - التي قضى فيها هنري جيمس صباه - على تفتيح ذهنه وبصره لعالم المسرح الرحب . ظل متعلقا طوال حياته بهذا الفن المريق ، ونحى أن ينجح فيه . وعندما انتقلت العائلة إلى أوروبا ، اتصل جيمس بالحضارة الغربية في عفتوانها ، ووجد فيها خصوصية وبلورة وتحديدا على النقيض من المجتمع الأمريكى الذى تركه ولم يجد فيه إلا ثلاثة أعماط من البشر : الرجل للمهكم في عمله ليل نهار ، والسكرى الضائع الذى لا يجد من يشكو له همه . والزعم السياسى الذى يشتغل بالقانون والمحطاة والكتابة وغيرها من الوسائل التى يمكن أن تؤدى به إلى زعامة أحد الأحزاب التى قد تدفع به إلى البيت الأبيض .

أما في أوروبا فقد وجد هنري جيمس أعماطا من التفكير والسلوك يصعب حصرها تحت بنود محددة . وبالإضافة إلى ذلك كان أبوه حريصا على أن يحصل أبنائه على أكبر قدر ممكن من التعليم المتنوع والثقافة العميقة . لذلك تنقل الأبناء بين المدارس الألمانية والويسيرية مما منحهم ثقافة عالية بمعنى الكلمة ، وجعلهم يتخلصون من السلاسل والبرادة التى عرف بها الأمريكيون في ذلك العصر .

مارس هنري جيمس عدة فنون على رأسها الرسم ، ولكنه وجد ضالته أخيرا في قلمه . فمارس ترجمة بعض روايات الأدب الفرنسى . ولكنه لم يقابل بالترحاب إذ أن منه لم تكن تزيد في ذلك الوقت على الثامنة عشرة . وبحلول عام ١٨٦٤ استطاع أن ينشر أول قصة له بعنوان « خطأ مأسوى » وفي العام نفسه نشرت له « حلة أمريكا الشمالية » مقالة مسهبة عرض فيها أحد الكتب . وسرعان ما رحبت به مجلات « الأمة » و « الأطلنطى الشهرية » وقد استفاد كثيرا من الصداقة التى عقدت أواصرها بينه وبين الروائى الأمريكى وليام دين هاوولز الذى شجعه عندما رأس تحرير المجلة الأخيرة . كانت القصص المبكرة التى نشرها ذات مسحة كئيبة وحزينة ووقورة أكثر مما يجتمل الذوق السائد في ذلك الوقت ، ولكن هاوولز وقف مع جيمس مؤيدا له بكل قواه كروائى وكترئيس تحرير ، ظهرت براعة جيمس في النقد الأدبى في عرض الكتب التى نشرها في أوائل حياته الأدبية . كان قاسيا على كل أديب لا يدرك أسرار حرفته ، ولا يعي حدود موهبته ، وقد وضحت ثقافة جيمس وإلمامه الشامل بالأدب الإنجليزي والفرنسية المعاصرة وطالما عقد مقارنات بينها وبين إنتاج أدباء أمريكا .

ارتفع مستوى أعمال جيمس كثيرا بعد رحلته الأوروبية التى قام بها عفرده عام ١٨٦٩ عندما بلغ السادسة والعشرين . زار فلورنسا والبندقية وروما التى سهرته بهراقتا وأصلحتها . لكن جيمس لم ينس أبدا أنه أمريكى ، ولذلك نظر إلى الحضارة الأوروبية دائما بعين أمريكية . صحيح أن المجتمع الأمريكى في ذلك الوقت لم يكن إطلاقا على المستوى الحضارى لأوروبا . إلا أن جيمس وجد أن الأمريكى الذى يفقد نظرتة الأصيلة محاولا

التقليد الأعمى للأوروبيين ، يفقد في الوقت نفسه هويته الأمريكية مع عجزه الأكيد عن أن يصبح أوربيا . كان الشغل الشاغل لجيمس هو تقييم نوعية العلاقة بين النمط الأوروبي والنمط الأمريكي ، وبرز هذا الاتجاه في القصص التي كتبها في تلك الفترة مثل « الحج العاطفي » ١٨٧١ التي تأثر فيها بهونور والتي أبرزت الاتجاه الأمريكي الذي ساد السبعينيات وهو الاتجاه الذي تمثل في رحلات الحج التي قام بها الأمريكيون إلى إنجلترا وأوروبا بحثاً عن تراثهم .

هروبه من الحياة التقليدية :

شعر جيمس أنه لو استقر في أمريكا ، لعاش حياة تقليدية عمودية يمكن أن تغفل فيه روح الإبداع والابتكار ، بالإضافة إلى أن المجتمع الأمريكي أصبح في نظره مجتمعا بسيطا وبدياليا بمقارنته بالمجتمعات الأوروبية . وجمعت مثل هذا لا يمكن أن يمد فكره ووجدانه بالخصوصية اللازمة لفنه . لذلك فكر في الاستقرار نهائيا في أوروبا . وشد الرحال مع أخيه وليام إلى باريس حيث نشأت صداقة وطيدة هناك بينه وبين إدسون دي جونكور وموليسان ولولبير وثيرجيف . وفي عام ١٨٧٦ انتقل إلى إنجلترا حيث عاش هناك بقية حياته . وهو العالم الذي نشر فيه روايته الأولى « رودريك هلمسون » وبدأت أعماله تنشر وتنتشر : « مدام دي موف » و « الأمريكي » ١٨٧٧ ، و « الأوروبيون » ١٨٧٨ ، و « حلقة دولية » ثم « ديزي ميلر » و « حفة رسائل » وغيرها .

سيطرت الفكرة العالمية على أعمال تلك الفترة بحيث لا نجد أية اتجاهات محلية أو إقليمية فيها . وسافر هذا الاتجاه ميول جيمس التي نزهت إلى الثقافة العالمية المتنوعة ، وإلى مناقشة قضية الأمريكيين الذين هاجروا إلى أوروبا للاستقرار فيها . لذلك زحزت روايات الفترة باللاحم أو التناقض بين الشخصيات الأمريكية والشخصيات الأوروبية . لكن جيمس لم يفقد نظرتة الأمريكية إلى الحياة الأوروبية والإنجليزية مها كان انغماسه فيها . فقد أظهر قدرته على التقييم الموضوعي للتحركات التي جرى بين الثقافتين . وانعكس هذا التقييم على شخصياته التي لم يكن منحازا إلى إحداها سواء بحكم جنسيته الأمريكية أو بدافع من ثقافته الأوروبية . نجد هذا في « حفة رسائل » و « حلقة دولية » و « مدام دي موف » التي ابتكر فيها صراعا دراميا أصيلا ناتجا عن التصادم بين الثقافتين . فالفتاة الأمريكية في القصة الأخيرة تخط نساءي مربع لا يهتم بأي شيء في هذه الدنيا سوى بالمركز الاجتماعي والممتلكات المادية . أما زوجها الداعر فيتش إلى الاسترطالية الفرنسية وتنتهي به الحال إلى الانتحار ، بينما الشاب الأمريكي الذي طالما أظهر إعجابه ووفه بها يهرب منها وهو يحمده الله أنه لم يقع في براثنها . في « رودريك هلمسون » وهي أولى روايات جيمس الطويلة - نجد جنسيات متعددة أيضا تتحرك أمام خلفيات اجتماعية تتمثل في نورثامبتون وما ساتشوستس . ونلاحظ موقف جيمس من هذه الجنسيات والخلفيات في الأسلوب الروائي الذي يعرضها به . وخاصة عندما يركز على الشخصيات الرومانية وغيرها من التي تعيش في المهجر . لكن قبضة جيمس على الشخصيات والأحداث كانت تضع أحيانا بحيث نتج عن إدراك الحمية المنطقية التي تؤدي من موقف إلى آخر . ويبدو أن هناك شخصيات معقدة أثيرة عند جيمس للدرجة أنه يعيد

إظهارها في قصصه ورواياته . فتلا رولاند مالت ذلك المثال الأمريكي الذي برع واشهر في فن النحت ، عبارة عن تكرار بعض الأنماط العاجزة جسديا والتي قدمها جيمس في أعمال سابقة . لكن هذه الشخصيات اختفت بعد نشره لرواية « البق » بل إن رودريك نفسه أصبح شخصية مهزوزة وغير متحفدة أو متففة بحيث صرف جيمس نظره عن غطه ولم يكره في رواياته التاضحية التي تولدت بعد ذلك .

يبدو التطور التاضح لجيمس في رواية « الأورويون » التي تبدو أقل طموحا وأكثر إتقانا من سابقتها . فقد نجح جيمس في تجسيد روح اللقاء والاتحام بين فيليكس ياتنج والبارونة مونستر اللذين يمثلان الأوروبيين وبين أقاربهما الذين يعيشون في ولاية نيويورك الأمريكية ، وهم آل ويتورث . فترى الأبعاد المتعددة لهذه العلاقة بعيدا عن التقرير المباشر والسطحي للمواقف . وكل لمسة يضيفها جيمس إلى المواقف أو الشخصيات تؤكد لنا أن الرواية هي أساسا كوميديا سلوك . ولكن السلوك هنا - كما هو الحال في كل أعمال جيمس - ليس مجرد مظاهر اجتماعية جوفاء لأنه يمسد ويولور الالتزام الأخلاق للشخصيات ، أو اختصارا إلى مثل هذا الالتزام .

أما ديززي ميلر فيظهر فيها جيمس قدرته على كتابة القصة الطويلة التي اشتهر بها . نشرت في إنجلترا ولاقت نجاحا ساحقا . بطلته الرواية فتاة أمريكية أدت بها سذاجتها وبراءتها إلى أن تتصرف في المجتمع على سبيلها بصرف النظر عن رأي الآخرين فيها . وقد حاولت الحالية الأمريكية في روما أن تجد من انطلاقها سبيلا لا يشمت فيها الأوروبيون الذين نظروا إليها نظرات زائفة بالذك والريبة . كان إعجاب جيمس بشخصية ديززي ميلر سبب في أنه كرر بعض ملامحها في بطلاته بعد ذلك . فهي فتاة تشر أشجان القارئ بصدق وأسالة وخاصة عندما تموت بالحى بسبب عدم إيمان ويتريون بها . فقد عجز ذلك المهاجر الأمريكي عن إدراك الأبعاد الرحبة والعميقة للحب الذي كانت تكنه له . اكتسبت شخصية ديززي ميلر شعبية ساحقة عند جمهور القراء لدرجة أن الناشرين اللاحقين وراء طبع الروايات ذات المضامين الممالية والبطلات الأمريكيات ذوات الجاذبية الآسرة . هؤلاء الناشررون طاردوا جيمس لمدة طويلة حتى يكتب لهم المزيد من هذا النوع الروائي . وبحكم أنه كان يعيش من قلمه ، فلم يعدم الوسيلة التي يرضى بها الناشرين ، وفي الوقت نفسه أصر على احترام فنه وخاصة أن اتجاهاته في الرواية ذات المضامين العالمية والجنسيات المختلفة كانت بمثابة موجة العصر . ومن هنا لم يحدث تناقض بين الالتزامات الفنية والرواج التجارى .

تبدو للقدرة النقدية لجيمس في كتابه « هوثورن » ١٨٧٩ الذي قلعه كتوع من العرفان بحميل هذا الروائي الأمريكي الرائد وذلك على الرغم من مضامينه المحلية وإتهاماته الإقليمية التي لا تخرج عن حدود المنطقة التي ولد بها وخبرها . لكن التناقض بين هوثورن بمضامينه المحلية وجيمس باتجاهاته الممالية لا يبنى وجود الخلفية الأمريكية التي تحكم الاثنين . فإذا كانت خلفية هوثورن تتمثل في نيويورك فأن جيمس لم يهرب إطلاقا من فكره الذي ترى بين أحضان نيويورك . يتضح هنا في قصة « ميدان واشنطن » ١٨٨٠ التي تتخذ خلفيتها من مدينة نيويورك ، وتندور حول صراع بين أب وابنة تريد أن تفرض عليه خطيبا الذي لم يقنع به ، فقد اعتبره مجرد شخص لا قيمة له بلزلة . وإن كان جيمس يحاول أن يبدل برأيه الشخص من خلال الصراع ، إلا أن فكر الشخصيات يبدو متسقا بحيث تؤدي العلاقة الحبلية بين الفكر والسلوك إلى نتائج حتمية .

تشبعه بالروح الإنجليزية :

على الرغم من إصرار جيمس على أمريكياته ، فإنه يبدو أن الأديب هو ابن بيته الفعلية وليس ابن بيته التي نشأ فيها . يقول الناقد فريدريك و. دوي في كتابه «هنري جيمس» : إن استقرار جيمس لمدة طويلة في إنجلترا جعله يتضمن الشخصية الإنجليزية . هذا التطور يبدو واضحاً في شخصياته الأمريكية التي وردت فيها بعد . فلم تعد تلك الشخصيات البريئة الساذجة التي تنظر إلى الحضارة الأوروبية نظرة الانبهار والمقارنة للثمرة كما نجد في « ديزي ميلر» بل أصبحت شخصيات مركبة ومعقدة بحيث يستحيل الفصل بينها وبين الشخصيات الأوروبية . وقد أدى هذا لجيمس إلى المزيد من العالية والانتشار .

تعتبر رواية « صورة لسيدة » ١٨٨١ من أرق الروايات التي عرفتها اللغة الإنجليزية . فيها يتسلل جيمس بطله الجذابة الرائعة إيزابيل أرشر من ألباني حيث قضت طفولتها إلى أوروبا حيث عرفت الحياة والنضوج بكل أبعاده وتناقضاته واحتمالاته اللانهائية . وبسبب الثروة الطائلة التي منحها إياها ابن عمها العاجز والف تانتشيت . تقع ضحية لشباب رياضي صائد للثروات بحيث تزوجه زوجاً يعمل في طياته كل معاني الاستغلال والانتهازية . ولعل الصراع الدرامي الذي تنهض عليه الرواية يتمثل في حاجة إيزابيل إلى الاستقلال والحرية الشخصية بل واستحقاقها لها ، ولكن مثل هذه الحاجة الطبيعية والمطلقة تؤدي بها إلى الوقوع في براثن الانتهازية ، لأنها ظنت أن كل البشر يتمتعون بنفس البراءة والعفوية والتلقائية التي جاءت بها من أمريكا . عندئذ يدرك القارئ أنه لا بد من المعايير والضوابط التي تسلك الإنسان بالوعي الكامل بمقتات الحياة ، حلوها ومرها . أما الحرية الشخصية بدون الوعي الاجتماعي فلا بد أن تتحول إلى انزلاق مستمر إلى آفاق لا يتمناها الإنسان إطلاقاً .

يكاد يجمع النقاد على أن الأسلوب النثري الذي كتب به جيمس رواية « صورة لسيدة » يعد القمة الفنية التي بلغها بالنسبة لإنتاجه كله . فالنثر يتميز بالرشاقة والمرونة والسلاسة والانسيابية والقوة والكثافة والزخرفة بالاستعارات والرموز . كان جيمس دقيقاً في اختيار ألفاظه وجملته وصوره ، نفس دقة الشاعر الذي يكتب قصيدة لا تزيد عن سطور معدودة . ومن الواضح أن الكلمة المناسبة الدقيقة كانت دائماً طوع قلمه ، بحيث كانت تقول من المعاني والدلالات ما يزيد كثيراً عن معناها المجرد التقليدي المرتبط بها . ولا شك فإن تمكن الأديب من اللغة التي يكتب بها بعد من ضرورات صنته التي تبسر له عملية تشكيل عمله بالأسلوب الذي يطبع إليه . وحل الرغم من عالية المضمون الذي عالج جيمس والذي يزخر بالجناسات والحضارات والثقافات والحقايق المتباينة فإن تمكنه من أدوات النثرية ساعده على إبراز تناسق الشكل الفني ، وخاصة أنه لم يرتبط بالحلقية الفكرية نفس ارتباطه بالشخصية الرئيسية مما منحها حياة مستقلة بذاتها بلورت بالثقل الاستقلالي الذاتي الذي كانت تهدف إليه من خلال الأحداث والمواقف المتتابعة . لذلك يقول الناقد ف. و. ليفيز في كتابه « التقاليد العظيمة » إن رواية « صورة لسيدة » هي أعظم ما أنتج جيمس لأنه استفاد من كل الأدوات الفنية التي تجعل من روايته عالماً مستقلاً بذاته .

لكن تشبع جيمس بالروح الإنجليزية لم يجعله ينسى مسقط رأسه بوسطن فكذب « أهالي بوسطن » التي تعد

الرواية الوحيدة له التي تتخذ من الحياة الأمريكية وحدها خلفية فكرية ووصفية لها . فال تجربة التي تمر بها الشخصيات أمريكية محضة . لكن البناء الدرامي للرواية لا يمتاز بنفس التماسق والقوة والحياة التي وجدناها في « صورة السيدة » . ويبدو أن موهبة جيمس لم تكن تبلغ مداها إلا في مناطق الاحتكاك بين الثقافتين الأوروبية والأمريكية . لذلك يعود في رواية « الأميرة كازاماسيا » إلى تحليل عوامل القلق التي تنهش الحضارة الأوروبية من الداخل . يلقي جيمس على كاهل إحدى الشخصيات تبعة اكتشاف أعجاد أوروبا في عمالات الإنجاز الثقافي وهل كان يستحق كل هذا الصراع الدموي لكي تتلور ملامحه في النهاية . فقد كانت شخصية هاينس روبرنسون مثلاً للإنسان الذي يملك في عقله ووجدانه عصارة الثقافات والحضارات المعاصرة . لكنها كانت مثل التحف التي يحتويها قصر كبير يعيش فيه فرد واحد فقط لا يتمتع بها ولا يستخدمها الاستخدام الصحيح . يمدح الناقد ليونيل ترويلنج رواية « الأميرة كازاماسيا » في كتابه « الخيال اللبرالي » لأنها تدحض ادعاءات بعض النقاد الذين يقولون : إن جيمس كان منعزلاً تماماً عن عصره ، واستمد مضامينه من خياله المحض . في هذه الرواية يجسد جيمس روح الثورة التي كانت تعمل داخل المجتمع الأوروبي إيداناً بتغيرات جوهرية بدأت بانتهاء القرن التاسع عشر . ونفس الانحياز يجده في رواية « ربة الشعر للنسوة » التي تجسد الصراع بين الإنسان العاشق للفنون وبين المجتمع الإنجليزي التقليدي المعاصر ذى الاهتمامات البورجوازية للمادية الضيقة . ولا شك فإن المضمون الاجتماعي الواقعي يلعب دوراً هاماً في روايات جيمس التي لا تعتمد على الخيال في كل جزئياتها . فمثلاً تمثل مدينة بوسطن في رواية « أهالي بوسطن » الإفلاس الروحي الناتج عن الجشع المادي الذي يطارد الجميع بسباط من نار . كانت نتيجة هذا الهجوم الاجتماعي السافر أن فشلت هذه الروايات في تحقيق نفس النجاح التجاري لروايات جيمس المبكرة .

دفع هذا الالتزام الاجتماعي جيمس إلى محاولة الكتابة للمسرح على أساس أنه وسيلة اتصال بالجمهور أكثر مباشرة وحياة من الرواية . ولعشقه لهذا الفن العظيم منذ صباه الباكر في نيويورك . لكنه عاد بجنى حين من المحاوله اليائسة التي تمت عام ١٨٩٥ عندما عرضت له مسرحية « جى دومفيل » واستقبله فيها الجمهور ليلة الافتتاح بالصراخ والصفيير في وجهه ، مما أجبره على العودة إلى الرواية والقصة . ولكن هذه الحادثة لم تقلل من حنينه الجارف إلى المسرح بحيث كتب بعض المسرحيات دون أن يعمل على عرضها تجارياً . وقد برزت ميوله المسرحية والدرامية في أسلوبه الروائي الذي اعتمد على الاقتصاد اللفظي ، والتكثيف الرمزي ، والتركيز الدرامي . فالرواية في نظره - لا تغل أبداً عن المسرحية في خضوعها لحتميات الشكل الفني وجماليات البناء الدرامي . بل إن رواية « البيت الآخر » عبارة عن إعادة صياغة لإحدى مسرحياته ، استطاع فيها أن يتحدث في نفس القارئ أنراً حاداً مباشراً مثيراً للغباء لا يحدث إلا بين جمهور المسرحية . والرواية في حقيقتها كانت تقف في منتصف المسافة بين المسرحية المروضة والقصة المكتوبة .

ومع احترام جيمس لكل الضرورات الفنية والجمالية ، فإنه لم يهمل نقد النقااص الاجتماعية التي تتبع من الطبقة والبيئة والثقافة والتربية . هذه النقااص ترجع إلى إساءة فهم معنى حب الملكية . فالإنسان يميل بغريزته إلى حب الملكية ويعبى جسمه عن امتلاك الأشياء التي تهمة وتفيده فقط ، فهو يجب امتلاك كل ما متصل إليه بده

وبأية وسيلة . لذلك تقع معظم شخصيات جيمس ضحية لهذه الرغبة العارمة ، فهي تريد الحصول على أكثر قدر ممكن من الممتلكات المادية ظناً منها بهذا يمكن أن تنسى الجوانب الروحية والجمالية في حياتها . فهي تمتلك التحف والمنازل واللوحات ليس بدافع عشقها للفن ولكن بدافع حبها للمال والطمع لميلها للمظاهر الاجتماعية . أما العيب الأخلاقي الآخر الذي يهاجمه جيمس فيتمثل في الشرهة الجنسية التي تحول الحب بكل مظاهره الخلاقة الإيجابية إلى مجرد إشباع لذوة بدمية لا تنمياً بشخصية الطرف الآخر . وهناك رذيلة ثالثة يسميها جيمس « رذيلة السائح » التي تزين لعين السائح العابرة أنه توغل في فهم حضارة وثقافة البلد الذي يزوره لدرجة أنه يتكلم عنها بأسلوب الدارسين المتخصصين ، وغالباً ما يكون مثل هذا السائح ثرياً أرستقراطياً يبحث بظن أن ثروته تؤهله لامتلاك أى شيء والحديث عن أى شيء .

وغالباً ما ينشأ الصراع الدرامي عند جيمس ، بين التناقض والعيوب التي سبق ذكرها ، وبين روح الفنان أو المفكر الأميل الذي ينظر إلى الحياة في جوهرها بعيداً عن أى زيف أو خداع . فهو يملك الخيال الرحب أو الذي يكشف له الوجود في شدة خاطفة ، ولذلك يحفظ بالحياة ويتدفقها بدون أية محاولة لامتلاك مظاهرها المادية الخوفاً . بل إن بعض شخصيات جيمس تجد منتهى متعة في التضحية بنفسها من أجل استمرار المعاني والقيم الإنسانية العظيمة . يؤدي هذا الدور الحضاري في روايات جيمس ، الفنان أو المرأة . لكنه لا يجمع بين المتعلمين في رواية واحدة لتشابه دوريهما . فعادة ما يكون الصراع الدرامي بين الفنان أو المرأة وبين بحثى النعمة الذين يمتثلون للحياة من ممتلكاتهم المادية .

مع مطلع القرن العشرين ألف جيمس أعظم روايات له « أجنحة الحمامة » ١٩٠٢ ، و « السفراء » ١٩٠٣ ، و « الإناء الذهبي » ١٩٠٤ ، وهي على نفس المستوى الفني الرفيع لرواية « صورة لسيدة » إن لم تكن ترتفع عنها . فلم يعد جيمس مهتماً بالخلفية الاجتماعية الواقعية بقدر تركيزه على الحياة الشعورية واللاشعورية لشخصياته . ويستحسن أن نأخذ فكرة عن كل منها لأنها تمثل التطور الذي طرأ على فن جيمس وأصبح يعرف به في تراث الرواية الأمريكية بصفة عامة .

تدور أحداث رواية « أجنحة الحمامة » حول كيت كروى التي تذهب بعد وفاة أمها لتعيش مع عمها مسز لاودر . وتعرض عليها أن تتبناها بشرط أن تهجر أباهما الوسم ذا السمعة السيئة نهائياً . لكن كيت لا تحتمل صرامة عمها فترفض طلبها وتعود للحياة مع أبيها الذي يتركها بدوره ويذهب للاستقرار بمفرده في بيت لعنها في لانكستر حيث في غرب لندن . ويأتى الإنقاذ لكيت عندما تقع في غرام ميرتون دينشر أحد الصحفيين الذين يعملون في شارع فليت . فيخطئها لنفسه بدون استشارة عمها التي كانت تخطط لتزوجه من اللورد مارك أو أى رجل ترى آخر . ويحدث أن تبث الجريدة بدينشر إلى أمريكا في مهمة لمدة ستة أشهر لكي يبعث إليها من هناك بسلسلة من المقالات . في أثناء غيبتها تأتى سوزان - إحدى صديقات العمه - من أمريكا وبصحبها فتاة ثرية جدا تدعى ميللى ثيل ، تصبح سوزان وميللى من أفضل صديقات العمه ، بينا أواخر الصداقة الثنية تتعقد بين ميللى وكيت . وبعد عودة دينشر نكتشف أنه قابل ميللى في نيويورك وحدثت بينهما جاذبية خفية . لكن ميللى كانت مرضية يبحث نصحتها الطبيب بعدم إجهاد نفسها والتعرض للشمس أطول مدة ممكنة . فيذهب الجميع إلى

مدينة البندقية حيث يزورهم دينشر واللورد مارك . ويكشف الجميع مدى الغرام الذى تكنه ميللى لدينشر على الرغم من مرضها الذى تزايدت خطورته مع الأيام . ومن الواضح أنها لم تكن على علم بالخطوة السرية التى تمت بين دينشر وكيث .

عندما تتأكد كيث من أن ميللى فى طريقها إلى النهاية تحت دينشر على التقدم لطلب يدها على سبيل إدخال السعادة إلى قلبها من ناحية . ويهدف أن يرث ثروتها الطائلة كزوجها الأرملة من ناحية أخرى ، وبالتالي يصبح الطريق مفتوحاً لكيث لكي تتزوج من دينشر . لكن الخطوة تفضل بسبب تدخل اللورد مارك - أحد قناصى الثروات - الذى يطلب يد ميللى وعندما ترفضه يجبرها على سبيل التشنج بالخطوبة السرية بين دينشر وكيث . وبعد موت ميللى يتلقى دينشر مخطوباً عتوما كانت ميللى قد تركته له قبل وفاتها . كان مؤكداً أنه يحتوى على تنازل له عن كل ثروتها ، ولكنه يأخذها إلى كيث دون أن يفرضه . فتقوم هى الأخرى بحرقه دون فتحه . كما ترك دينشر الخيار أيضاً لكيث لكي ترفض الخطاب الذى أرسله هؤلاء اللذين تأمروا على ميللى وثروتها . ولكن كيث تعترف أخيراً باللعن الإنسانى العظيم الذى عاشت ميللى من أجله فتقول لدينشر : «إنها فعلت هذا من أجلنا . فقد كنت أعرف طبيعتها جيداً . . . إنها طبيعة الحماة التى نمد أجنتها لكي تحتوى الجميع تحت ظلمها . » أما رواية « السفراء » فتدور حول لويس لا ميرت ستريلر الذى ترك مدينة ووليت بما سانشوستس فى طريقه إلى أوروبا مبعوثاً من أمثلة ثرية فى منتصف العمر كان قد خطبها قبل سفره . وكانت مهمته فى أوروبا أن يقنع ابنتا تشادويك بنوسام لكي يعود من باريس ويشارك فى المشروعات الاقتصادية التى تنهض بها الأسرة . فقد انقطعت خطابات تشادويك منذ أمد بعيد واعتقد الجميع أنه وقع فى غرام امرأة من ذلك النوع الذى لا يعرف سوى المال والجنس . وبينما يمر بإنجلترا فى طريقه إلى باريس توفقت أواصر الصداقة بينه وبين عانس أمريكية تدعى ماري جوسترى . كانت امرأة ناضجة بمعنى الكلمة ، اصطحبت ستريلر ومغامبه الساذج القروى وإيجارسن إلى كل أماكن السياحة فى لندن وباريس ، بعد ذلك أصبحت مستشارة ستريلر فى كل خطوة جديدة يتخذها . وبفاجأة ستريلر بتشادويك وقد تغير من النقيض إلى النقيض . فلم يعد ذلك الشاب الشرس العنيف الذى عرفته العائلة فى أمريكا . من خلال اللقاء الذى تم بين الرجلين يدرك ستريلر أن هذا التغير الملحوظ الذى طرأ على تشادويك كان نتيجة مباشرة للتأثير الحضارى الذى مارسته عليه مدام دى فايرونيه .

من خطابات ستريلر إلى مزر بنوسام تدرك أن مهمته فى إرجاع ابنتها قد باءت بالفشل ، فترسل ابنتها المتزوجة سارة بوكوك مع زوجها وأخته الصغيرة كسفراء آخرين إلى باريس . ولكن سارة تفضل هى الأخرى فقد أدرك الجميع بحسب المصادفة أن تشادويك ومدام دى فايرونيه عاشقان . هنا بطراً التغير على شخصية ستريلر هو الآخر . فىرى أن الحب قيمة إنسانية عظيمة ترتفع فوق أى مشروع اقتصادى . وقد لمس هذه الحقيقة بنفسه فى تلك العلاقة السامية بين تشادويك ومدام دى فايرونيه ، وقارن بينها وبين العلاقة المادية التى تربط بينه وبين أم تشادويك فى أمريكا . كانت النتيجة أن أكد ستريلر على تشادويك ألا يهجر الرجل مثل هذه المخلوقة الرائعة . وعندما يتأكد ستريلر من إخلاص تشادويك يعود إلى أمريكا قارئ العين على الرغم من أنه قام بحملة معاكسة تماماً للمهمة التى

أرسل من أجلها إلى باريس .

في رواية « الإناء الذهبي » نجد نفس الانجاء الفني والفكري الذي وجدناه من قبل في « أجنحة الحمامة » و « السفراء » لدرجة أن بعض النقاد يعتبرون هذه الروايات ثلاثية مسلسلة تكمل بعضها بعضا . فشخصية ماجي فيرغر عبارة عن تكتلة للجوانب الإنسانية والحضارية الرائعة التي تميزت بها كل من ميالي ثيل ومدام دي فايونيه من خلال نفس الالتقاء الفكري والاجتماعي بين الأوروبيين والأمريكيين . هذا لا يعني أن هنري جيمس كان يكرر نفسه ، بل يعني وحدة نظريته تجاه حضارة عصره بصفة خاصة وتجاه الكون والأحياء بصفة عامة . هذه الوحدة الفكرية النابعة من فلسفة محددة ارتبطت ارتباطا عضويا بوعيه الحاد بمجاليات الشكل الفني لأعماله الروائية والقصصية . لذلك لم يقدم مجرد صور وصفية لخصائص عصره وملاحظه كما فعل كثير من الروائيين الذين سبقوه أو عاصروه بل اهتم أساسا بتقديم أعمال فنية ذات أشكال درامية متبلورة واستطاع بهذا أن يتعدى حدود الزمان وقيد المكان . ساعدته في ذلك عالمية مضمونه الذي احتوى جنسيات وثقافات وحضارات متباينة منحه خصوصية فكرية وفنية عالية . من هنا كانت المكانة المرموقة التي أحرزها في تراث الرواية العالمية .

يعد ثيودور درايزر رائد المذهب الطبيعي في الرواية الأمريكية . فهو يؤمن بأن للطبيعة المادية قانوناً أخلاقياً وبيولوجياً يمكن فهمه وإدراكه عن طريق دراسة الطبيعة نفسها . وليس عن طريق دراسة عالم ما وراء الطبيعة الذي يتكون من كل الظواهر الميتافيزيقية . ويرى درايزر - شأنه في ذلك شأن كل الكتاب الطبيعيين - أن الإنسان جزء من الطبيعة ، وفي الوقت نفسه يعد الجزء المدرك والواعي بها ولذلك فإن أى فهم لجوهر الطبيعة الجامدة أو الإنسانية لا بد أن يتم من خلال عقل الإنسان وقدرته على التفكير والتحليل والتحديد . ينطبق هذا على الظواهر التي تحدث في كل عصر وكل مجتمع من حروب وأوبئة ومجاعات وانتصارات واكتشافات ونظريات . . إلخ من الظواهر الاجتماعية التي تخضع لكل القوانين الطبيعية من صراع وتطور وتقدم ونشوء وارتقاء ، أما القانون الأخلاقي الذي يكن وراء هذه الظواهر فيمكن استنباطه ودراسته من إمكانات الطبيعة ومنهجها حتى لا يتحول الإنسان إلى لعبة في يد القدر . ومن الواضح أن درايزر تأثر بالاكتشافات العنيدة في ميدان علم النفس والاجتماع والاقتصاد ، وهى الاكتشافات التي بدأت في وضع القوانين الدائمة التي تفسر الحركة المؤقتة للمجتمع . ويحبر النقاد أن القادة الكبار الثلاثة للمذهب الطبيعي في الأدب العلمى هم : إميل زولا وثيودور درايزر وجورج مور . فقد عملوا على بلورة الجانب الفسيولوجى في حياة الإنسان وارتباطه الوثيق بمملكة الحيوان التي تخضع لكل قوانين التطور ، والتي تعتمد على غرائز حفظ النوع من أنانية وحس للذات وعدم التقيد بقوانين المجتمع وتقاليدده إذا وقعت عقبة في سبيل إثبات كيانه . كانت هذه النظرة التشاؤمية سببا في مسحة الكتابة التي لونت أعمالهم الأدبية ، إذ أنها بلورت الواقع الجاثم بكل تفاصيله الدقيقة والقيحة دون أية مواراة ، من هنا كانت نفخة السخط التي لم يستطع درايزر أن يتغلب عليها . فقد وجد أن الإنسان مخلوق حيوانى وسلبى من نتائج الوراثة والبيئة ، وليس في إمكانه الإفلات من المصير المحتوم ، وهو ليس مؤثرا بقدر ما هو متأثر

بالظروف المحيطة به .

ولد ثيودور درايزر في مدينة تيراهوت بولاية إنديانا التي التحق بمدارسها وتلقى تعليمه العالي بجامعة . وفي أوائل التسعينيات من القرن الماضي اشتغل بالصحافة وتحرير المقالات في كل من شيكاغو ونيويورك . ويبدو أن عمله في الصحافة منحه مادة خصبة وجد أنها تصلح لكي تكون مضامين لروايات تستلهم الواقع وتلقى عليه أضواء قاصصة حادة . فكتب في عام ١٩٠٠ أولى رواياته « الأخت كاري » التي صايرتها الرقابة فور صدورها وسحبها من السوق بحجة منافاتها للأخلاق والعرف . لم تكن روايته « العبرى » ١٩١٥ بأحسن حظ منها . فقد وقفت منها الرقابة نفس الموقف للتصنف ، مما أجبر درايزر وغيره من كتاب جيله أن يخوضوا صراعا طويلا من أجل تأكيد حق حرية التعبير . وانتصر هذا الجيل الرائد بدليل الحرية التي أتاحت لكتاب الجيل التالى الذى مهد له درايزر الطريق نحو اختيار الأفكار والمضامين التي تترامى له . ولم تكن زيادة درايزر نظرية بقدر ما كانت عملية ، فقد نشر ما يزيد على عشر روايات طويلة بالإضافة إلى مجموعة ضخمة من المقالات والأبحاث التي تتناول الجوانب المختلفة للمجتمع المعاصر . كإكسب أيضا بعض الأشعار والمسرحيات .

لكن مكانة درايزر في زيادة الأدب الأمريكي ستظل راسخة بفضل رواياته ، وخاصة رواية « مأساة أمريكية » التي كتبها عام ١٩٢٥ وأصبحت فيما بعد علامة مميزة من علامات تراث الرواية الأمريكية . فهي تحمل في طياتها الخصائص الإنسانية للحتمية التراجيدية التي تتمثل في الضرورات الاجتماعية المحيطة بشخصياته . استطاع درايزر بهذه الرواية أن يتفوق كثيرا على نفسه . وأن يتخلص من الواقعية الكئيبة المحدودة التي سيطرت على رواياته الأولى من أمثال « جين جيرهارد » ١٩١١ . تتميز « مأساة أمريكية » ببرونة الأسلوب السردى وتجسيد الشخصيات الحية ، وتطوير المواقف الدرامية على عكس خصائص النثر في كتب درايزر الأخرى ، والتي تلجأ إلى التأتى اللفظي ، والعبارة الطنانة كما نجد مثلا في سيرته الذاتية التي كتبها عام ١٩٢٢ بعنوان « كتاب عن نفسى » .

مأساة أمريكية :

تشكل رواية « مأساة أمريكية » نموذجا لأسلوب درايزر وملهبه في الفن والحياة . ولد بطلها كلايد جريفيث من أبوين فقيرين في مدينة كانساس وعندما بلغ سن الصبا عمل بالخفمة في أحد الفنادق لكي يعتمد على نفسه في اكتساب رزقه . لكن الأمور لا تسير على هذا المنوال إذ يأتي عم غنى له ليأخذه معه إلى مدينة نيويورك لكي يشغل في مصنع يملكه هناك . في هذا المصنع تبدأ للمأساة عندما يقع كلايد جريفيث في غرام روبرتا ألين التي يماشرها جنسيا وتحمل منه بالفضل . لكنه يصرف النظر عنها بمجرد أن يبلغ مأربه منها ويقع في حب فتاة أخرى تدعى سوندرا فينشلى . ولكي لا تحدث أية متاعب من عشيقته الأولى فإنه يقرر التخلص منها بقتلها . وبالفعل يبدأ في تنفيذ خطته فيستدرجها لتستقل معه قارب تجديد على سطح بحيرة . وإذ بالقارب ينقلب رأسا على عقب مما يؤدي إلى غرق الفتاة . وعلى الرغم من أنه كان من الصعب إثبات أن انقلاب القارب وغرق الفتاة عن عمد ، إلا أنه يتم القبض على جريفيث ويحكم عليه بالإعدام ، وينفذ الحكم بالفعل .

لا يوضح هذا الموجز السريع للرواية ضخامتها الزائفة بالتفاصيل الدقيقة الواقعية وأسلوبها السردى الذى يجعل في طياته الإحساس بالحنينة المفروضة على الإنسان والتي تلعب دور القدر الذى لا فكاك منه . فلا يهم إذا ثبتت تهمة القتل المعد على جريفيث أم لم تثبت ، طالما أن الظروف المحيطة قد أصدرت حكمها المسبق بإنهاء حياته . فالنتيجة كانت نتيجة طبيعية للمواقف والملايسات التي مر بها البطل ، وليست نتيجة لحكم بالإعدام صدر عليه من المحكمة ، فالظروف تؤثر في الفرد أكثر من تأثيره عليها بمراحل . كان درايزر بهذا يمثل نغمة غريبة وجديدة على الروح الأمريكية التقليدية التي تعتبر أن الإنسان قادر على أن يحقق إرادته ، بدليل أن تلك البلاد المترامية الشاسعة قد تحولت على يديه إلى أقوى دولة في العصر بعد أن كانت مجرد مساحات من الصحارى والمستنقعات والمراعى والغابات والبحيرات .

لكن عندما أصبحت المدن الأمريكية تضاهي مثيلاتها الأوروبية في التعميد ، وجد درايزر أن الملعب الطبيعي الذى نشأ في أوروبا على يدي زولا يمكن أن يجد له بيئة صالحة في مدن وشوارع وطرق متصف الغرب الأمريكي الذى يخبره درايزر جيدا . فقد عاش في منازل وفنادقه ورأى كيف تضغط الظروف الاجتماعية على الناس للدرجة أنهم يأثون أفعالا خارجة عن إرادتهم ، وما كانوا ليفعلوها لو تغيرت الظروف الطارئة والمحيط . وفي افتتاحية « مأساة أمريكية » يقدم درايزر مادة غزيرة من الضغوط التي تسحق روح الإنسان تحت وطأتها . ولكن لا يهم درايزر كثيرا بالبحث عن الأخلاقيات التي تتشكل بتغير هذه الضغوط وذلك على النقيض من كتاب الطبيعة التقليدية . فهو يعتقد أن على الروائي أن يسرد رؤيته لحركة الإنسان داخل المجتمع دون أن يعبر عن رأيه الشخصى بصراحة .

يأخذ النقاد على درايزر أن أسلوبه لم يكن علميا بما فيه الكفاية وخاصة أن الأسلوب العلمى الدقيق هو السمة المميزة للمذهب الطبيعى للدرجة أن زولا أطلق على روايته اصطلاح « الرواية العلمية » ولكن هذا لا ينفي وجود ملحة واحدة في أجزاء كثيرة من رواياته وخاصة تلك التي تتعامل مع العلاقة بين الفرد والمجتمع . في هذه الأجزاء تنبض الشخصيات بالحياة ، وتضج المواقف بالحياة على الرغم من أن شخصياته نتاج للظروف الاجتماعية وليست من ذلك النوع المهيمن إلى حد ما على مقدراته . فعالبا ما تراها وقد تحولت إلى ريشة في مهب رياح المجتمع . ومع ذلك تكسب عطفنا وخوفنا عليها بحكم مواجهتها لقوى لا قبل لها بها . من هنا كان الناصر التراجيدى الذى يعد السمة للميزة لكل روايات درايزر بلا استثناء . هذا وحده يجعله رائدا للمدرسة الطبيعية في الأدب الأمريكى بصفة عامة .

كان للمذهب الطبيعى آثاره السيئة أيضا على الشكل الفنى لروايات درايزر . فقد كان في بعض الأحيان يقتصر ثوب الفيلسوف وينسى تماما دوره كروائي فنان . فتتحول الرواية بين يديه إلى مناقشة وجدل طويل بين الشخصيات حول ظروف المجتمع وموقف الفرد منها . وذلك بدلا من أن يسرد هذه المظاهر داخل مواقف درامية متتابعة . وقد برز هذا العيب في رواية « الصرخ » ١٩٤٦ على سبيل المثال . لكن في رواياته التي أدرك فيها الشكل الفنى ووظيفته ، استطاع أن يخفض اتجاهات فلسفته الطبيعية لخصائص الموقف الدرامى كما نجد في رواية « الأخت كارى » و « جنى جيرهارت » و « المارد » التي كتبها عام ١٩١٤ ثم « مأساة أمريكية » التي

أوضح فيها حدود الطموح الإنساني والتي لا يمكن للإنسان أن يتخطاها . أما عندما كانت الفلسفة تنقلب على التشكيل الدرامي في بعض الأجزاء في رواياته فإن هذه الأجزاء كانت تتحول إلى تحقيق صحنى من ذلك النوع الذى تعود عليه في مطلع حياته الصحفية .

قدر الإنسان :

في عام ١٩١٢ قال درايزر في مقالة له بمجلة « الفانيتاشير » إننا نعلم من قدرنا الذى لم نصنع به أيدينا . وهذا القدر يتمثل في الطابع الذى جبلنا عليه . فإن نقاط ضعفنا وقائصنا لا تخضع أبدا لإرادتنا وأفئدتنا . أما الإنسان الذى يتجاهل هذه القائص بل يتحداها فطيه أن يندفع الخن الذى تحكم به الأقدار عليه . هذه الأقدار ليست قوى غيبية بقدر ما هى ظروف مادية ملموسة ومع ذلك تعجز عن التحكم فيها . يتجلى هذا الخطب الدرامى في رواية « مأساة أمريكية » فهى مأساة لأن البطل فيها يخلى ظروفه الاجتماعية ولم يقنع بها . وهى أمريكية لأنها تدور في صميم المجتمع الأمريكى الذى يلعب الدور الجليلد للقدر ، فقد سعى كلايد جريفث إلى تسليق درجات السلم الاجتماعى دون أن يكون مؤهلا فكريا ونفسيا لذلك ، ومتجاهلا في الوقت نفسه قوانين البيئة والوراثة التى تؤكد أن البقاء للأصلح . وغالبا ما تثبت شخصيات درايزر أنها ليست الأصلح ، من هنا كان العنصر المأسوى الملزم لها .

يتبع الصراع الدرامى في روايات درايزر من استمرار التغيرات الاجتماعية وديناميكيتها المتطردة . وحتى إذا لزم الإنسان مكانه وقبع في عقرداره قلن ترجمه حركة المجتمع لأنها قدر يتختم على الجميع مواجهته بطريقة أو بآخري . كان كلايد جريفث من ضحايا هذه التغيرات بسبب طبيعته التى ألزمته بأن يكون ما هو عليه . وبأن يفعل ما قبل . أى أن عصر القدر هو حاصل العلاقة بين طبيعة الإنسان الخاصة وحركة المجتمع العامة . وإذا وقع الإنسان بين شئ الرضى فلا يستطيع مقاومة رغباته الجائعة وفي الوقت نفسه يعجز عن مواجهة ضغوط المجتمع ، لأنه لن يمتلك البصيرة النافذة التى تمكنه من تقويم موقفه أولا بأول . أما عن القيم الأخلاقية فهى نائمة أساسا من حركة المجتمع ومفروضة على حياة الإنسان حتى لو لم تكن متمشية مع سعادته الشخصية . وعلى الإنسان أن يسايرها إلى أقصى مدى ممكن حتى لا يتعرض لبطش المجتمع الذى لا يرحم . فهذه الأخلاقيات التقليدية تغل تمارس سلطتها إلى أن تصل إلى قمة سطوتها على لسان الخلفين في قاعة المحكمة عندما ينتقون بالحكم الذى قد يعنى الموت أو الحياة لأحد أفراد المجتمع .

على الرغم من أن درايزر كان مغرقا في اتجاهه الطبيعى ، فإنه حاول قدر إمكانه أن يضادى الخطأ التقليدى الذى تعود الأديباء الطبيعيون أن يفصوا فيه . فقد حرص على أن يميل شخصياته بشرا مقنعين . وليسوا مجرد أنماط اجتماعية مسطحة تمثل ملامح المجتمع المعاصر فقط . لذلك كثيرا ما كانت عوامل البيئة والوراثة في الخلفية الوصفية للرواية . استطاع درايزر بذلك أن يثبت مكانته ككفنان روائى استطاع أن ينظم الرواية الأمريكية باتجاهات اجتماعية وإنسانية جادة . وأن يمتد بالأدب الأمريكى عن مجالات التسلية الساذجة وترجئة أوقات الفراغ ، ولعل أكبر إنجاز لدرايزر أنه لم يهبط إلى تلبية طلبات جمهوره من القراء عن طريق دغدغة غرائزهم أو

انتزاع ضحكاتهم . بل قام بدور الرائد في مجال الرواية الطبيعية ، ولم يحرص على شعبيته كهدف في حد ذاتها وخاصة إذا وقفت هذه الشعبية في طريق أداء رسالته الفكرية والفنية . ولم يتخلص من روح الكتابة المأسوية التي سادت معظم رواياته لأنه وجد أن المصدق الفني يحتم وجودها . من هنا اكتسب احترام المثقفين وإن كان قد خسر شعبيته بين القراء العاديين .

(١٨٩٦ - ١٩٧٠)

جون دوس باسوس أديب أمريكي جمع بين كتابة الرواية وقرص الشعر . وهو من الأدباء الذين يؤمنون بنظرية معينة في الأدب ويقومون بتطبيقها فعلا في أعمالهم الروائية والشعرية على حد سواء . ونظريته توضح أن الخيال في الأدب لا يبدأ من فراغ . ولكنه طاقة يملكها الأديب لكي يشكل بها مضمونه الفكري . لذلك فالخيال عبارة عن إعادة تنظيم وصياغة الواقع بحيث يتخذ شكله الجمالي الذي يفقده في الحياة اليومية . أي أن الإضافة الحقيقية التي يقوم بها الأديب هي في إضفاء المعنى على الأحداث والمواقف والشخصيات من خلال ترتيب عناصرها وجزئياتها ترتيبا يتمدد على الحلف والإضافة لكي يبدو العمل الأدبي في نهاية الأمر كأننا مستقلا له حياته الذاتية الخاصة به التي يتفصل بها تماما عن الحياة الأم التي استمد منها أصوله ومادته الخام . بهذا يقترب جون دوس باسوس من أسلوب المونتاج السينائي الذي يقطع اللقطات المختلفة ويقوم بصبغها في نتائج معين يستنتج منه التفرج المعنى وراء التناقض أو التسلسل الموجود بين لقطتين متتابعين . وهذا يستدعي من القارئ أو المتلقي أن يكون أكثر إيجابية في تذوقه وفهمه الفنى بدلا من أن يستريح في مقعده في كسل لكي يتبع التسلسل الميكانيكي للأحداث في جب استطلاع ساذج . فالأدب الناضج لا يشير جب الاستطلاع عند القارئ فقط بل يشير قدراته العقلية والمخاطفية أيضا ويصقل أكثر قدرة على فهم الحياة التي يعيشها .

ولد جون دوس باسوس في شيكاغو في أسرة ذات أصل برتغالي . لم يتلق في صباه تعليما منتظما بسبب تقلبات والديه في أوروبا . لكنه تمكن فيما بعد من إكمال تعليمه في جامعة هارفارد . ومثل معظم الشباب الأمريكي شارك في الحرب العالمية الأولى التي بانتهائها أدرك أنه أصبح له من الثقافة والخبرة ما يؤهله للعمل بالصحافة . كانت الصحافة هي الاحتراف الوحيد الذي مارسه قبل أن يحدد مستقبله كروائي . واستمدت رواياته الثلاث الأولى مادتها من خبرته عندما خدم في الجيش الأمريكي . بل إنه طبق نظريته الأدبية في إعادة

صياغة تجارية في الحرب العالمية الأولى بحيث تخرج من نطاق الأحداث التاريخية إلى مجال الأعمال الأدبية . قد تبدو رواياته تسجيلية لأول وهلة ، وهذا ما يوحى به أسلوبه في كتابه « الولايات المتحدة الأمريكية في منتصف القرن » ولكن النظرة الواحية المتأنية سوف توضح أن الأمر لم يكن مجرد تسجيل مباشر ، بل كان إعادة صياغة محكمة للمضمون الواقعي .

لا تتجلى هذه الصياغة المحكمة في أعماله الروائية فقط ، بل نجدها أيضا في قصائده مثل تلك التي نجدها في ديوانه « عربة بلا جام » الذي كتبه عام ١٩٢٢ وفي جسد تجاريه التي مر بها في الحرب العالمية الأولى . وعندما وجد أن هناك من التجارب مالا يصلح لإعادة صياغته في روايات أو قصائد ، قام بتسجيل هذه التجارب في مجموعة مقالات بعنوان « عبر الطريق مرة أخرى » كتبها في نفس العام ١٩٢٢ . كان دوس بأسوس بالشكل الفني لأعماله الأدبية حادا بحيث لم يسمح لأيّة مضامين أن تعالج فنيا في روايات أو قصائد ، فاقصر على تسجيل بعضها في مقالات .

تذكرة إلى ما تاهان :

في عام ١٩٢٥ أثبت جدارته الفنية كروائي عندما كتب روايته « تذكرة إلى ما تاهان » التي أثبت فيها مقدرة على التطبيق الفعلي لنظريته الأدبية في الصياغة التشكيلية . فقد استخدم أسلوبه في المحتاج السينائي أو الروائي لكي يصور الزحام المريب الذي تشكله ناطحات السحاب ، وكتل البشر ، وحركة للسيارات في مدينة نيويورك . لم يحاول أن يصف هذه المناظر والمشهد بالأسلوب التقليدي التقريري الذي يسرد ، وعلى القارئ أن يرى كل شيء من خلال منظار الروائي ، بل جعل من روايته لوحات متتابعة من جهة السرد الظاهري ، ولكنها في الوقت نفسه غير متتابعة لأنها تمثلت عن التسلسل الميكانيكي . وعلى سبيل التوضيح نجد أنه بانهاء لوحة معينة تأتي بعدها لوحة أخرى لا تمت إليها بصلة ، ولكن بعد الانتهاء من الرواية ككل نكتشف العلاقات العضوية بين مختلف اللقطات واللوحات . أي أن دوس بأسوس يتبع أيضا أسلوب الفنان التشكيلي الذي يظل يضيف ضربات فرشاته المتتابعة إلى أن يكمل المعنى للوحة . بينما لا تستطيع أية ضربة واحدة منها أن تغطي معنى مستقلا عن العمل الفني . فمعناها لا يستوعب إلا بعد الاستيعاب الكامل للوحة ككل .

هكذا تتوارد الشخصيات والمواقف في روايات دوس بأسوس أمام أعيننا ، وتبدو لأول وهلة فاقدة للترابط العضوي مما يجعلنا نسأل دائما عن السبب الذي من أجله أتى بها دوس بأسوس ، ولكن بمجرد الانتهاء من الرواية وإدراك معناها ككل ، تلاشي هذه التساؤلات تلقائيا . أما القارئ المتجمل الذي يلتذ وراء المعنى أولا بأول فإنه غالبا ما يفقد الصبر عندما يفضل طريقه بين المواقف المتعارضة والشخصيات المتنافرة نظرا لتعبه على الشكل التقليدي للرواية والذي يخدم على التسلسل الميكانيكي للأحداث من خلال تطور الحبكة ، وبلوغ المقعدة التي تمخضت في النهاية . لكن ما يجعل قراءة روايات دوس بأسوس سهلة إلى حد كبير . ارتباطها الوثيق بالواقع . فهو لا يضيف كثيرا من عذباته أو من خياله ، بل يقف من الواقع نفس موقف المثالي من قطعة الحجر التي يتركها توحى له بالشكل الفني الذي ستخذه استنادا إلى نوعيتها وحجمها . لذلك فهو يقدم الشخصيات

كما رآها في الحياة تقريبا ولكن بشرط أن تؤدي وظيفتها الدرامية في النص الروائي . أى أن روايات دوس باسوس تصلح كأداة يدرسها علماء الاجتماع والاقتصاد والتاريخ بسبب ما تحتوي عليه من عنصر تسجيلي . صحيح أن هذا العصر التسجيلي قد أنضج تماما لخصيات البناء الدرامي ولكنه يظل بارزا ومحددا بحيث يمكن استخلاصه ودراسته على حدة . وهذا لا يعيب روايات دوس باسوس فنيا طالما أنه لم يضع الشكل الفني لروايته في خدمة العنصر التسجيلي . يمثل هذا الشكل الفني لرواية « تذكرة إلى مانهاتن » في أنها لوحات واقعية لمدينة نيويورك في منتصف العشرينيات من هذا القرن . وعلى ذلك يمكن لأى قارئ في أى مكان أو زمان محظف أن يتنوقها لأنها ترتبط أكثر بالإنسان ونتيجة جهده الحضارى المتمثل في هذه المدينة الرهيبة : نيويورك .

يلدو أن دوس باسوس وجد نفسه في هذا المنهج الروائي فاستخدمه وطوره في رواياته التالية التي تشكل فيما بينها ثلاثية ، الأولى : « الولايات المتحدة الأمريكية » ١٩٣٨ ، والثانية « التوازي الثاني والأربعون » ١٩٣٠ ، والثالثة : رواية « ١٩١٩ » التي كتبها عام ١٩٣٢ . ولم يكتب الثلاثية طبقا لترتيبها الزمني بل عاد في النهاية إلى كتابة الجزء الأول منها على سبيل إكمال الصورة الفنية ، كما كتب بعد ذلك رواية « الثروة الضخمة » عام ١٩٣٦ ، أما النعمة العامة المسيطرة على هذه الروايات فتتمثل في صورة الولايات المتحدة الأمريكية كأمة ضخمة وغنية ماديا ، ولكنها أفقر دول العالم روحيا . فقد طغت عليها القيم التجارية والمادية بحيث تحول الإنسان نفسه إلى إحدى السلع القابلة للزواج أو المهددة بالكساد . ولكي يمسد هذه الحقيقة الرهيبة لجأ دوس باسوس إلى أسلوب المنتج السينائي بكل حذافيره فقدم مقتطفات من الصحف والمجلات ، وما تقوله الإعلانات وللصقات في الطرق والشوارع ، ونصوص الأغاني الشعبية السائدة في تلك الفترة ، بينما تقطع هذه العناصر لمحات بيوجرافية من حياة أشخاص عاشوا بالفعل ، بالإضافة إلى الملاحظات الخاصة بالروايات والتي غالبا ما يكتبها تحت عنوان مكرر : « عين الكاميرا » . أى أن دوس باسوس قد أحال وظيفته كروائي إلى مهمة للصور السينائية الذي ينتقل بهدسه من مكان إلى آخر لكي يختار الزوايا واللقطات التي يمكن أن يصور بها الحياة كما تراهى له في خياله .

محاولات اليسار لاحتوائه :

استغلت قوى اليسار الأمريكي الانحياز الواقعي التسجيلي في روايات دوس باسوس وحاولت أن تجعل منه فنانا الأول ، بل حاولت أن تحيل واقعته النقدية إلى واقعية اشتراكية . بينما كان الهدف الأساسي لدوس باسوس هو الارتقاء الروحي بالمتنوع الأمريكي المعاصر . أى أنه كان يهاجم الحياة القائمة على المادة وحدها لأنه يرى أن الإنسان هو روح وجسد ولا يمكن أن يعيش بمعزل واحد منها . وهذا الانحياز الروحي يتأى بدوس باسوس تماما عن التيارات المادية اليسارية . ومع هذا فسر النقاد اليساريون المضامين السياسية والاجتماعية في رواياته التالية على أنها دعوة صريحة لأكثر اتجاهات اليسار تطرفا . وطبقوا هذا التفسير على رواية « مغامرات شاب » ١٩٣٩ بحكم أن مضمونها يدور حول نظرة الشيوعيين إلى المنحرف الخارج عليهم . بينما نلمح تعاطف دوس باسوس مع هذا المنطق الباحث عن ذاته بعيدا عن القوالب العقائدية الصماء .

كان أهم إنجاز فكري لدوس باسوس أنه لم ينفذ أعماله لأيدولوجية معينة بل ترك الحياة بكل صراعاتها وتنقضاتها تطبع بصماتها الأصلية على رواياته . هذا ما نلمحه في رواية « رقم واحد » التي كتبها عام ١٩٤٣ وفيها يتخذ من هيوى لونج بطلا لروايته لكي يهاجم كل النظم الشمولية والديكتاتورية والفاشية التي تحاول إذلال الإنسان وإخضاعه بحجة استتباب النظم والأمن . كان هيوى لونج (١٨٩٣ - ١٩٣٥) سياسيا أمريكيا ومخافضا لولاية لويزيانا في الفترة (١٩٢٨ - ١٩٣٢) وعضوا في الكونجرس ابتداء من عام ١٩٣٠ وعلى الرغم من كفاءته في الإدارة السياسية والتي شهد بها الجميع وخاصة عندما أثبت قدرته على تحسين وإصلاح عدة مرافق ومخيمات عامة ، فإنه تبني اتجاهات سياسية شمولية متشعبة في ذلك بالحكام الديكتاتوريين الذين يزعجهم في أوروبا بظهور هتلر في ألمانيا وموسوليني في إيطاليا . كان نتيجة هذا المنهج أن أغتيل على درجات سلم كابيتول الولاية بعد أن أعلن ترشيح نفسه لرئاسة الجمهورية في الانتخابات التالية .

وجد دوس باسوس مادة خصبة في شخصية هيوى لونج لكي يتخذ منه بطلا لروايته ، ويعلن من خلاله رفض كل النظم الشمولية والديكتاتورية . كان هيوى لونج تجسيدا لكل خصائص الديكتاتور من عنف وقسوة وإرهاب ، وعدم إيمان بأى مبدأ ، وقد استخدم دوس باسوس كل هذه الصفات في بطله وطبق منهجه في الرواية التسجيلية التي تقوم بإعادة صياغة الواقع بترتيب جزئياته فنيا .

مما يجدر أن نعرفه أيضا عن جون دوس باسوس أنه بالإضافة إلى رواياته في أدب الرحلات فإنه مارس الكتابة للمسرح فكتب مسرحية « جامع القمامة » ١٩٢٩ ومسرحية « أسعد الأوقات » ١٩٦٨ لكن مكانته في الأدب الأمريكي المعاصر تستظل مرتبة بالخيوية التي تميز منهجه الروائي الذي يعتمد في معناه على العلاقة العضوية بين اللوحات والمواقف المتتابعة والمتعارضة في الوقت نفسه .

هيلدا دوليتل أو (ه. د.) كما تعودت أن تختصر اسمها على أفعالها الشعرية والتغذية والرواية تعد من رواد المدرسة التصويرية في الشعر الأمريكي والإنجليزي على حد سواء. وهي المدرسة التي ازدهرت في مطلع القرن العشرين وشارك في إرساء دعائمها إزرا باوند وإيمى لويل ووليام كارلوس ويليامز وف. س. فلت من أمريكا، وت. ا. هوم وريتشارد أولدنجتون وفرد مادوكس فورد من إنجلترا. كان من تأثير هذا الاتجاه عليها أن تميزت أشعارها بصرامة كلاسيكية لا تسمح بوجود أية أحاسيس ذاتية داخل القصيدة. من هنا كان الوقار الذي سيطر على صورها واستعاراتها. فالقارئ لا يشعر بأية مداعبة أو فكاهة أو خفة من أى نوع، بل تتوالى الأبيات كما لو كانت طبقاً من الطغرس الإغريقية القديمة التي يتلوها الناس في حضور الآلهة، أو داخل المعابد. كل كلمة مكتوبة تحفظ وحساب، لذلك فالجمال الذي تثيره أشعارها من النوع البارد الذي ينتمى إلى الماضي، وليس من النوع الساخن الذي يتدفق من ينبوع الحياة المعاصرة. وقد تأثرت - بطبيعة الحال - مضامينها بمحيط استمدت معظمها من الأساطير الإغريقية القديمة؛ ولكني تخفف من وطأة الإحساس بالقدم والتوغل في الماضي السحيق، لجأت إلى استخراج صورها الشعرية من طبيعة بلاد اليونان المعاصرة. مع ذلك بدت هيلدا دوليتل وكأنها تعيش بمسدها فقط في العصر الحاضر، أما عقلها ووجدانها فقد وقعا أسيرى الماضي ولم يتخلصا منه أبداً. ولدت هيلدا دوليتل في بلدة بيت لحم بولاية بنسلفانيا، وتلقت تعليمها ما بين جامعة فيلادلفيا وكلية برن ماور، ثم استقرت في أوروبا منذ عام ١٩١١ حتى وفاتها في زيورخ عام ١٩٦١. في عام ١٩١٣ تزوجت من الشاعر الإنجليزي ريتشارد أولدنجتون أحد رواد المدرسة التصويرية في الشعر. ومنذ ذلك الحين أصبحت هيلدا أحد أعضاء المدرسة الشعرية الجديدة. كان أول نشاط أدبي ملموس لها عندما اشتركت مع زوجها عام ١٩١٥ في إحياء حركة الترجمة من اليونانية واللاتينية، كما أصدرت معه ديواناً شعرياً بعنوان «صور قديمة وحديثة» في

العام نفسه . لكن نزعتها الفكرية الاستقلالية جعلتها تستقل بإنتاجها الأدبي فيما بعد ، بل إنها طلقت من أولديجتون بعد سنوات قليلة من حياتها الزوجية والأدبية معه .

كان أول إنتاج أدبي مستقل لها ، ديوانا بعنوان «حديقة البحر» عام ١٩١٦ ثم تبعته ديوان «هاجن : إله الزواج عند الإغريق ١٩٢١ ، و«هليودورا وقصائد أخرى» ١٩٢٤ ، و«القصائد الجمجمة ١٩٢٥ - ١٩٤٠» ، و«بعد فوات الأوان» ١٩٢٧ وهو عبارة عن مأساة شعرية تستمد مضمونها من الأساطير الإغريقية ثم «الجندران لا تسقط» ١٩٤٤ ، و«دين الملائكة» ١٩٤٥ ، و«إزدهار الساق» ١٩٤٦ وهي ثلاثية شعرية . كانت قصائدها الأولى قد نشرت في مجلة «شعر» التي روجت لكل اتجاهات المدرسة التصويرية في الشعر . وترجمت مسرحية «أبون» ليورينديز عام ١٩٣٧ ، كما كتبت دراسة عن شكسبير وغيره من أدباء العصر الإليزابيثي بعنوان «على ضفاف نهر آفون» عام ١٩٤٩ . وكانت لها محاولات في مجال الرواية أيضا ، استمدت معظم مضامينها من المواقف التاريخية كما نجد في رواية «الوثيقة الضالعة» ١٩٢٦ ، و«هيديلاس» ١٩٢٨ ثم رواية «أمر بمواصلة الحياة» ١٩٦٠ التي تعتمد فيها أساسا على سيرتها الذاتية ، وحياتها في أثناء الحرب العالمية الأولى ، وعلاقتها بالشخصيات الأدبية المشهورة في ذلك الوقت وخاصة د . هـ . لورانس الذي قدمت له صورة تحليلية لكل جوانب أدبه وشخصيته من خلال معرفتها به . كان آخر عمل كتبه هو قصيدة طويلة تملأ كتابا كاملا بعنوان «هيلين في مصر» وقد نشرت بعد وفاتها عام ١٩٦١ بمقدمة كتبها الناقد هوراس جريجوري .

كانت هيلدا دوليتل الوحيدة من رواد المدرسة التصويرية في الشعر التي حافظت على اتجاهات الحركة وأبرزتها في أعمالها . فقد تحملت إزرا باوند عن الحركة بعد أن أحس بمحاولات إيمي لويل لطبعها بطابعها الخاص ، وحاولت إيمي لويل بدورها أن تطور في مفاهيمها الفنية ، وانفض السامر بعد سنوات قليلة ، وحكم النقاد باندثار المدرسة التصويرية مع مطلع العشرينيات . لكن هيلدا دوليتل لم تتخل عن تأثيرها باتجاهات المدرسة التي برزت بصفة خاصة في أعمالها الأخيرة ، وتمثلت في مزج الحدة والتركيز بالصفاء والشفافية من خلال توليفة رمزية زاهرة بالإيماءات والدلالات التي لا يفهمها ويتلوقها سوى القارئ المثقف الملم بالآداب والفنون الكلاسيكية ، لأنه إذا لم يفهم مدلول الرمز وارتباطاته فلن يستطيع إدراك معنى العمل كله . وخاصة أن الصورة الشعرية تلعب إلى المعنى دون أن تقرره بطريقة مباشرة . لم يقتصر منهجها على قصائدها فقط بل سيطر أيضا على رواياتها التي تميزت بالشكل الفني المحكم الذي يعتمد على التلميح دون التصريح . حتى في روايتها «أمر بمواصلة الحياة» كانت تتكلم بالصورة وليس بالكلمة برغم أن من حقها استخدام الأسلوب التقريري بحكم أن الرواية عبارة عن السيرة الذاتية لمؤلفتها ، متخذة من القالب الروائي مجرد وسيلة توصيل للقارئ .

لا يعني إصرار هيلدا دوليتل على اتباع أساليب المدرسة التصويرية أن أعمالها كانت مجرد تطبيقات لها . فقد كانت من النضج الفني الذي يؤهلها للاستفادة من مثل هذه الأساليب وتوظيفها في خدمة أعمالها . كما أن من حق الفنان أن يرفض اتجاهات أخرى لا تساعد على تطوير أعماله وإنضاجها كما فعل إزرا باوند وبيندهام لويس عندما رفضا الارتباط أكثر من اللازم بالمدرسة التصويرية حتى لا تتحول إلى قالب مفروض على أعمالها . أما

إخلاص هيلدا دوليتل لهذه الممارسة التصويرية فكان نوعاً من الصدق الفني الذي يمنح الأديب وضوح الرؤية ،
وثبات الهدف ، وأصالة الاتجاه . لذلك قوبلت أعمالها بالاحترام والتقدير من دوائر المتقنين في أمريكا وأوروبا .
لكنها عجزت عن الحصول على شعبية بين جمهور القراء العاديين بسبب خطفتها الثقافية العميقة . وصورها
الرمزية الكثيرة ، من هنا كانت الشهرة المحدودة التي حازتها على المستوى العالمي .

(١٨٣٠ - ١٨٨٦)

إميل ديكينسون شاعرة أمريكية ذات طابع فريد سواء في حياتها أو في شعرها . عاشت حياة منعزلة تماما لدرجة أنها لزمّت عقر دارها معظم فترات حياتها . وكان من الطبيعي أن يكون شعرها انعكاسا لهذه العزلة المستمرة . تميزت قصائدها بعالم من صنع خيالها ، عالم يبحث وراء الجبال والحقيقة وغيرها من المطلقات التي كانت تحلو لها السباحة بينها بعيدا عن ضغوط الحياة المادية . تبدو أفكارها وأحاسيسها وكأنها قادمة من عالم آخر زاخر بالرؤى المثيرة ، والشطحات الصوفية . بل أكدت أنه لا فرق بين المجرد والمجسد ، فهذه كلها تقسيات مقتبسة من صنع البشر ولذلك فإنها لا تنظر إلى الجمال والحُب والعدالة على أنها تجريدات ، بل كيانات شاهقة لها وزنها وكثافتها وأبعادها التي يصعب على شعراء كثيرين استخدامها الاستخدام الفني السليم . وهي ترى الله في هذه القيم العليا ، ويعلم لها أن تسأله في قصائدها عنها حتى يزيد لها علما بها . وفي كثير من الأحيان تبدو أشعارها زاخرة بالحكم والأمثال . وصورها مشبعة بالمعاني والدلالات التي لا تتكشف من القراءة الأولى . وعلى الرغم من أن أسلوبها يبدو عميرا وصعبا ومعقدا في بعض قصائدها فإن رباعياتها التي اشتهرت بها تميزت بالبساطة والتدفق والعمق .

ولدت إميل ديكينسون بمدينة أمهرست بولاية ماساتشوستس ، ولا يعرف الكثير عن حياتها . فعندما بلغت السادسة والعشرين من عمرها لم تخرج من بيتها إطلاقا ، وهو البيت الذي ولدت وماتت فيه . ومازالت حياتها تتميز كثيرا من التساؤلات وعلامات التعجب بين مؤرخي الأدب الأمريكي . لكن يكنى نوعية المناخ الفكري الذي نشأت فيه . كانت عائلتها من عائلات نيو إنجلاند التي نالت حظا وافرا من التعليم والثقافة والتشرب بروح الفكر والفن . وكان أبوها من المهامين المشهورين في المدينة وانتخب عضوا في الكونغرس لدرجتين متتاليتين مما أتاح لإميل أن تصحبه بضعة أسابيع في أثناء عمله الثاني في واشنطن . وفي طريق عودتها إلى أمهرست زارت

فيلاديليا وقابلت المفكر ورجل الدين تشارلز وادورث الذى يقال : إن فكره أثر في حياتها وفى شعرها إلى حد كبير للغاية . وابتداء من عام ١٨٥٦ قُبِعت في سجنها الاختيارى ، ولم يرها أحد بعد ذلك حتى من أهل المنزل لأنها لم تكن تخرج من غرفها إلا نادرا . كانت تمشق الموسيقى التى وجدت فيها خير صديق . ولم تكن تنوى كتابة الشعر بطريقة متعمدة ، أو حتى الكتابة الأدبية من أى نوع . لكنها بدأت بكتابة الخطابات إلى جميع أصدقائها ومعارفها . كانت تقضى أياما بطولها في كتابة هذه الخطابات التى تعبر فيها عن مكتونات نفسها وعن أحاسيسها نحو الآخرين .

لم يعلم الناس بشعرها إلا بعد وفاتها ، فلم ينشر في حياتها إلا أربع قصائد بدون رضاها . وكانت صليبة الطبع والنشر شيئا لم تفكر فيه على الإطلاق ، فسألة التعبير عن الأحاسيس هي مسألة شخصية بحته بالنسبة لها . وكما حاولت إخفاء شخصها وحياتها عن الآخرين . أخفت أفكارها وأحاسيسها أيضا . لكن بعد وفاتها اكتشفت الأسرة أن أدراج حجرها مليئة بالقصائد التى تقرب من الألفين . وظهر أول مجلد لها عام ١٨٩٠ بعنوان «قصائد إميلي ديكنسون» ومقدمة من صديق الأميرة والكاتب الذى قام بجمع القصائد وتنسيقها توماس وينتورث هيجينسون . كانت الرأى العقوية المنطلقة التى احتوت عليها القصائد متناقضة تماما مع الأسلوب الشعرى المنطقى المتمثل الذى ساد أواخر تلك الفترة . وبالرغم من عناصر الجدة والإغراب في شعرها ، فإن النقاد احتفلوا بالديوان عندما لسوا أصالته التى تجمع بين النقاء الرومانى والصفاء الفكرى في أشعار بليك وبين التعبير التلقائى البعيد عن الروح التطهرية التى سادت معتقدات أهالى نيو إنجلاند . لاقى الديوان نجاحا كبيرا لدرجة أنه طبع ست مرات في فترة لا تزيد على أسابيع قليلة . وفى السنة التالية (١٨٩١) صدر الجزء الثانى من أشعارها . وفى عام ١٨٩٣ نشرت خطابات إميلي ديكنسون وهى نفس المجموعة التى نشرت عام ١٩٣١ مزيدة ومتفحة . أما الجزء الثالث من أشعارها فقد نشر في نفس العام الذى نشر فيه الجزء الثانى .

في عام ١٩١٤ صدر الجزء الرابع من قصائدها . ولكن كانت آثار مدرسة النقد الجديد قد بدأت في شق طريقها ، فاتهم بعض النقاد إميلي ديكنسون بعدم قدرتها على التحكم في الشكل القفى لقصائدها ، وعدم اهتمامها بقواعد اللغة ، وأوزان الشعر وقوافيه . لكن إميلي ديكنسون وجلت أيضا من يدافع عنها ، وبدأ جمهورها في الازدياد ولكن تدريجيا . فجأة في عام ١٩٢٤ أصبحت إميلي ديكنسون شخصية مهمة للغاية في مجال الأدب العالمى ، أى بعد أربعين سنة تقريبا من موتها . وذلك عندما صدرت قصائدها الكاملة في كتاب بعنوان «حياة وخطابات إميلي ديكنسون» وفى العام نفسه صدرت الطبعة البريطانية لأشعارها المختارة بمقدمة للنقاد كورنارد إيكن . بعد ذلك زاد الاهتمام والحجاس لشعرها كل الحنود لدرجة أن الشاعر الإنجليزى مارتن أرمسترونج يقول : إن كورنارد إيكن أوضح أنه ربما كان شعر إميلي ديكنسون أفضل شعر كتبه امرأة في اللغة الإنجليزية . لكن أرمسترونج يحتاج على إيكن لاستعماله كلمة «ربما» التى توحى ببعض الشك .

تبارى النقاد في الإشادة بقيمة أشعارها فمنهم من قال : إنها وللم بليك ولكنه امرأة هذه المرة ، وآخر يقول : إنها وولت ويتان ولكنه زاعر بالحكم والأمثال ، ومنهم من يقول : إنها أسطورة نيو إنجلاند العاطسة . . . إلخ . من الأوصاف التى أسبغت عليها . ووجد المهلون النفسيون مادة خصبة في حياتها الغريبة والعاطسة لكى

يشرعوا في تحليلاتهم ، ولكن قصائد إميلي ديكنسون كانت من العمق والخصوبة بحيث أبت إلخضوع لتفسيراتهم المتسقة . لم تكن قصائدها مجرد مرآة أو نسخة من عواطفها الشخصية بل كانت أفعالا أدبية متكاملة من طراز فريد حتى ولو لم يكن هذا قصيدها . في عام ١٩٢٩ صدرت مجموعة جديدة بعنوان «قصائد أخرى لإميلي ديكنسون» واحتوت على ست وسبعين قصيدة . وفي عام ١٩٣٠ وهو العيد المئوي لميلادها ، كانت حركة الإحياء التي شهدتها قصائدها قد بلغت القمة وأصبحت الشغل الشاغل لمعظم مثقفي تلك الفترة . توالى النشر حتى صدر في عام ١٩٣٥ مجلد جديد بعنوان «قصائد غير منشورة لإميلي ديكنسون»

طغيان السيرة الذاتية :

كانت الحياة الغريبة الغامضة التي عاشتها إميلي ديكنسون مثارا لحب استطلاع كاتبى السيرة الذاتية بحيث طغى اهتمامهم بحياتها على دراستهم للقيمة الفنية لشعرها ، فصدرت كتب تؤرخ لحياتها واسرارها المؤكدة وغير المؤكدة على حد سواء ، مثل كتاب «إميلي ديكنسون : الخلفية الإنسانية» لجوزفين بوليت ، وكتاب «حياة وفكر إميلي ديكنسون» لجنيفيف تاجارد ، وكتاب «إميلي ديكنسون : صديقة وجارة» لماكجرجر جينكز ، وكتاب «إميلي ديكنسون : وجهها لوجه» لدام بيانكى . بل إن هناك مسرحيات ألقت عن حياتها مثل مسرحية «السماء المشية» لفردريك ج . بول وفنست يورك التي عرضت عام ١٩٣٤ ، وكذلك مسرحية «بيت أليسون» لسوزان جلاسل التي اتخذت مادتها من قصائد إميلي التي نشرت بعد وفاتها ، وقد نالت المسرحية جائزة بوليتزر لعام ١٩٣٢ . وكل هذه الأعمال حاولت إثيرة للاهتمام والاطلاع لكنها لا تلقى أضيواء موضوعية على قصائد إميلي ديكنسون كأعمال فنية في حد ذاتها .

بدأ الاهتمام الموضوعي بأعمال إميلي بدراسة علمية لجريس ب . شير بعنوان «التركيب الغريب للأفعال المستخدمة في قصائد إميلي ديكنسون» في مجلة «الأدب الأمريكي» عام ١٩٣٥ . وعلى الرغم من أن الدراسة كانت تميل إلى اللغويات أكثر من تركيزها على الجانب الأدبي فإنها كانت محاولة علمية جادة أبرزت الجوانب المتعددة في شعرها والتي يمكن أن يتعرض لها النقاد . أوضحت الدراسة أن التلقائية العنيفة التي كتبت بها القصائد كانت سببا في أن الشكل الفني لم يكتمل في بعضها ، وكأنها لم تتضح بعد . لكن معظم قصائدها تبدو مشبعة بالفكر غير التقليدى ، والأحاسيس الجديدة المثيرة ، والرؤى ذات الدلالات البعيدة ، والتسايع الصوفية المنطلقة في عالم الروح . فهي ترى أن الوجود الحقيقي للإنسان ليس في الاتحاد مع الآخرين ، وليس في الانتماء إلى هذا العالم ولكنه في الوحدة مع الخالق وسياسة الروح في عالم ما وراء المادة . كانت تؤمن أن الكلمة طاقة مقدسة يجب على الإنسان أن يحافظ على قيمتها . لذلك يقول في إحدى قصائدها :

«هل تستطيع الشفاء الفانية
أن تحمل هذه الشحنة المتفجرة
لذلك اللفظ المرسل ؟
لعلها لا تسحق نحيبه !»

وتتوالى الحكم والأمثال في قصائدها بلا أدنى افتعال ، فقد امتزجت تماما بالصور والاستعارات وخرجت من نطاق التقرير المباشر إلى مجال التجسيد الفني . كانت الصورة الشعرية المفضلة التي تكررت في قصائدها كتغمة أساس هي شخصية الطفلة المدللة التي تتخذ من الله أبا لها ، وتداعبه طمعا في المزيد من الحب والخنان . من خلال هذه الصورة استطاعت أن تجسد وحدة الكون كله ، وعلاقة الأرض بالسماء ، والمادة بالروح ، والواقع بالثال . كانت أبياتها مشحونة ومضجرة بالمعاني المتعددة والمختلفة والمتناقضة في الوقت نفسه . وإذا كانت النغمة الرئيسة هي الحب فهو ليس بالحب التقليدي بين البشر كما نجد في قصائد الشعراء الآخرين . إنه تلك العاطفة الأزلية والأبدية التي تشكل وحدة الكون وبدونها لا تقوم له قائمة . لذلك كان الجانب الليتافيزيقي متغلبا على ما عداه من عناصر أخرى في القصائد . فقد آمنت بأن كل شيء موجود في هذه الحياة إنما يوجد أصلا في عالم الفكر والروح . أما عن مفهومها للحرية فكانت تعتقد أن الحرية هي حرية الروح وليست حرية الجسد . فقد يكون الإنسان مسجوناً أو معزولاً ولكنه لا يشعر بضيق حريته لأن روحه تنمحه من الزاد ما يكفي لمواجهة عبء الحياة ، ولتخطيم قيود المادة القاتلة .

يقول بعض النقاد إن إميل ديكنسون بذرت البذور الأولى للمدرسة التصويرية التي تزعمتها بعد ذلك إيمي لوويل وازارا باروند في أوائل القرن العشرين . بل إن استعاراتها وصورها أثرت كثيراً على أشعار ١.١. كمنجز وأرشيبالد ماكليش . وإذا كان ماكليش قد قال في كتابه «فن الشعر» : إن الشعر لا يعنى شيئاً وإنما يكون في حد ذاته فقد سبقته إميل ديكنسون في قصيدة لها عندما قالت : إن «الجمال ليس له سبب وإنما يكون في حد ذاته» فهي لا تفصل بين الجمال والفكرة أو بين الطبيعة والفلسفة . تقول في إحدى قصائدها :

«لم يخبز قوس أبدا
أن الريح العاصفة على وشك الهبوب
لكنه على أية حال أكثر إقناعا
من كل الفلسفات التي عرفها الإنسان»

وهي لا تحاول بذلك أن تحط من قدر الفلسفة وإنما تريد أن تقول : إن قوس ترح هو الفلسفة بعينها . وقد أدى حبها للطبيعة إلى التزعة الرومانسية التي تميز قصائدها القصيرة بصفة خاصة . آمنت بأن الطبيعة هي كتاب الله المفتوح لكل من يقرأ . وهذا الكتاب يقول : إن الحكمة ليست في التعلق بالآمال ، أو في محاربة اليأس ولكن في النظرة التي ينظر بها الإنسان إلى هذا الكون . فالانحداد مع الكون دون طمع في ثواب أو خوف من عقاب هو خير ما يصل إليه الإنسان من فلسفة . تقول في إحدى قصائدها :

«نعم بالطبع أصل
فهل يسمى الله ؟
إنه يرمي الماء والمواء
والطائر بين الأغصان
ولست أقل من هذا الطائر»

النزعة الرومانسية للتصوفة :

يقول النقاد : إن إميل ديكنسون حملت لواء الرومانسية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر بعد أن أوشكت على الاندثار . وهي نزعة تسرى في معظم قصائدها للدرجة أنها تجدد منتهى السعادة في العزلة عن الآخرين ثم في العزلة الكبرى في الموت كما تقول في قصيدته « الروح تختار مجسمها » التي تتكلم فيها عن الموت بمنتهى العلوية والرقّة :

« لأنني لا أستطيع أن أقف للموت

فقد تفضل هو بالوقوف لي »

لكنها لم تتكر ذاتها في أشعارها ، بل كانت تعتقد أنه طالما أن شخصها جزء لا يتجزأ من الكون فهي ترى للكون من خلاله ، بل إنه كون في حد ذاته . فتقول :

« فخورة أنا بقلبي الكبير

طالما أنني لم أكسره

فخورة أنا بالألم الذي يصبرني

طالما أنني لم أصغته

فخورة أنا بإيالي السهد الطويلة

فقد تحملتها بدون أقرار

تلك هي عظمة الله داخلني

حتى لو سميت ذلاء »

اعتبر الناقد آلن تيت هذه القصيدة من أروع القصائد في اللغة الإنجليزية شكلاً ومضموناً . ولا شك فإن أروع قصائد إميل ديكنسون هي التي تحتوي على المواقف الدرامية ذات الدلالات السيكولوجية النابعة من أعماق النفس البشرية . قالت في أحد خطاباتها : إن الفناء في الشعر خير وسيلة للهروب من أحاسيس الخوف التي تطارد الإنسان أينما حل . أي أن الوظيفة السيكولوجية للشعر تتمثل في التنفيس بل تخلق كيانا موضوعياً للقصيدة . يقول آلن تيت معلقاً على منهجها الشعري :

« إن شعرها من أروع الاعترافات الشخصية التي عرفها الشعر . فهي اعترافات تكشف عن النفس البشرية كلها في كل زمان ومكان ، إنها النفس التي تردد بين الشك واليقين ، بين الظلام والنور ، بين المعرفة والجهل ، بين الاخلاص والبأس منه . هذا الشعر ينبع من حياة الفكر الخالص حين يتجرد الشاعر من كل التضاهات الطارئة للظروف المؤقتة . ولا شك أنه لو عاشت إميل ديكنسون في العصور الوسطى لأحرقها الناس . وكنا سنملأهم لأنها كانت ساحرة بالفعل . وكانت الكلمات أدواتها في ممارسة ذلك السحر الفني الرائع . »

لعل من الأخطاء التي ارتكبتها إميل ديكنسون أنها كانت تكرر أفكارها وصورها ، مع إهمال في بعض الأحيان تنظيم القصيدة بالشكل الذي يسهل على القارئ فهمها وتلقوها . وقد لا نلومها على ذلك لأن هذا

القارئ لم يكن في اعتبارها على الإطلاق عندما كتبت أشعارها ، فهي لم تفكر في النشر على الإطلاق . لذلك وقعت أسيرة التكرار في مجال الوزن واللفظ والإيقاع . لكن هذا لا يني احتشاد شعرها بالمحسنات اللفظية والبديعية المتعددة التي تحمكت من توظيفها تماما في القصيدة ، وقدرتها على استخدام الألفاظ العادية في مواقع غير عادية على الإطلاق مما يجعل كل ألفاظها وتعبيراتها تبدو جديدة كل الجدة وكأنها تستخدم أول مرة في اللغة . وهذا أدق مقياس لعظمة الشاعر وقدرته الفائقة على تطويع اللغة وإعادة صياغتها ، وتحويلها من مادة خام مشوشة إلى شكل جميل متناسق . يستطيع القارئ أن يدرك كل هذه الإنجازات برغم بعض القوافي المبتورة ، والأوزان المكسورة ، والصعوبات اللغوية التي تنتج عن إهمال بعض قواعد اللغة . وقد نستطيع القول بأن إميلي ديكنسون كانت تعتمد أحيانا إلى الخروج عن معايير الشعر وقواعد اللغة على أساس أنها مجرد مادة خام ومن حق الشاعر أن يصوغها كما يشاء طالما أنه متمكن من فنه . لذلك كانت إميلي ديكنسون متقدمة بمراحل عدة عن عصرها الذي لم يكن يفرق بين الشعر والنظم . من هنا كان أثرها العميق على الشعراء الأمريكيين في هذا القرن وخاصة في مجال التجريب والتجديد في الشكل والمضمون على حد سواء . لذلك يعتبرها النقاد الآن من أعظم الشاعرات اللاتي عرفهن العالم على مر تاريخه .

جون كرو رانسم من أعمدة المدرسة الحديثة في الشعر والنقد وبالإضافة إلى شعره ذى المستوى الفنى الرفيع فقد اعتبره النقاد والمفكرون أرسطو النقد الجديد . استطاع أن يصل إلى نظرية متكاملة في مجال البلاغة الأدبية . وهذه النظرية تقول : إن أى عمل أدبي متكامل لابد أن يلتحم في داخله عنصرا النسيج والتركيب ، فهما الشرط الأساس الذى يفرق بين الأدب والعلم . ففي المادلات والنظريات العلمية تستخدم الألفاظ والجمل والصور كمجرد أداة توصيل للفكرة . وتنتهى دالاتها بتوصيل تلك الفكرة أو المنطق العام للنظرية . لكن للعمل الأدبي منطق مختلف تماما إذ إن الفكرة لا قيعة لها في حد ذاتها . فهي لا تنفصل أبدا عن النسيج الذى صنع منه العمل الأدبي . فالحد الفاصل بين الأدب والعلم أن الأدب لا يهتم أساما بالمعاني العامة أو الأفكار المجردة كما يفعل العلم ، لأن وظيفته الحقيقية تكن في قدرته على امتصاص هذه المعاني والأفكار والأحاسيس ، ثم إعادة صياغتها وتشكيلها لكي تلقاها بصورة مجسمة . يضع رانسم الأدب في مكان الصدارة بالنسبة للعلم عندما يوضح أن المعرفة التى يقدمها لنا الأدب ألصق بحياتنا الشخصية من المعرفة التى يزودنا بها العلم إذ أنها معرفة بالحدد المادى المخصص وليست بالمطلق العام المجرد . وهذا يحتم على الأديب إذا أراد أن ينتج أدبا ناضجا - أن يقوم بصهر النسيج والتركيب ، أو المضمون والشكل ، أو المعنى والبناء في بوتقة تخيلها إلى وحدة عضوية لاتتجزأ . هذه البوتقة تختلف من أديب إلى آخر باختلاف ثقافته وخبرته ووعيه بالتقاليد الأدبية وبالشكل الفنى الخاص بعمله .

ولد جون كرو رانسم في مدينة بولاسكى بولاية تينيسى . وحصل على ليسانس الآداب في جامعة فاندربيلت . ثم سافر إلى إنجلترا حيث حصل على درجة جامعية أخرى في الآداب الإنسانية من جامعة أوكسفورد في منحة من منح رودس عام ١٩١٣ . بعد ذلك جند في القوات المسلحة واشترك في الحرب العالمية الأولى

متطوعاً في إحدى كتاب ملغية الميدان لمدة عامين . وبعد انتهاء الحرب عاد إلى التدريس بجامعة فاندربيلت حتى عام ١٩٣٧ . ثم شغل كرسي الشعر في كلية كينيون بولاية أوهايو حيث أصدر مجلة كينيون - نصف الشهرية - والتي ترعمت مدرسة النقد الجديد . عندما نادت بضرورة التحليل الموضوعي في النقد . لم يقتصر دورها على نشر المقالات والاتجاهات النقدية الجديدة ، بل نشرت أيضاً القصائد الشعرية الطليعية التي تبرز بأسلوب عمل صحة النظريات الجديدة . وبرزت مكانة رانسم في مجال النقد والشعر حصل على جائزة بولنجن وجائزة راسل لويتر ، كما اختير مستشاراً فخرياً للقسم الأدبي في مكتبة الكونغرس .

وعن إنتاجه الشعرى فقد أصدر أول دواوينه عام ١٩١٩ بعنوان «قصائد إلى الله» ثم ديوان «لفحات برد وحى» ١٩٢٤ ، و«وعد الحردين عليه» ١٩٢٧ ، و«قصائد عتارة» ١٩٤٥ . أما عن إنجازاته في مجال النقد فقد كتب «الله بدون رعد» ١٩٣٠ ، و«جسم العالم» ١٩٣٨ ، و«النقد الجديد» ١٩٤١ ، ثم «دليل الطالب الجامعى إلى الكتابة» ١٩٤٣ ، وبالإضافة إلى هذه الإنجازات الفردية في مجال النقد والشعر ، فقد أصدر مجلة «الجماعة الهاربة» من عام ١٩٢٢ إلى ١٩٢٥ ، وشارك في تحريرها آلن تيت وروبرت بن وارن . كان لها دور هائل في أوساط المثقفين في الجنوب الأمريكى لأنها تناولت القضايا الفكرية والاجتماعية والسياسية التي تهمهم ولم تقتصر على مجالات الأدب والفن . وبالرغم من النجاح الصحفى الذى أحرزه رانسم مع تيت ووارن فإنه وجد أن إنجازاته في مجال النقد والشعر سيكون أضخم وأكثر فائدة للحياة الثقافية في أمريكا بصفة عامة فأصدر مجلة كينيون على مدى عشرين عاما من ١٩٣٩ إلى ١٩٥٨ وهى المجلة التى جعلته عميد النقاد الأمريكين . يبدو أن عوامل البيئة والنشأة والثقافة الأولى قد أثرت على شعره بحيث منحه الطابع المميز له والذي يحتل في نظره الأستقراطية والتكبرية وأسلوبه الوقور الزائر بالجنين إلى السمو والمثالية . ساهم رانسم في تغيير النظرة الأوروبية التقليدية إلى الأدب الأمريكى وخاصة إلى أدب الجنوب الأمريكى . فقد تعود الأوروبيون على النظر إلى الأدباء الأمريكين على أنهم قوم سذج يفتقرون إلى الحضارة ذات الجلود للنشبة والعميقة التى تمنح أدهم الثراء والخصوبة اللازمين . لكن رانسم شب في عائلته الجنوبية الأستقراطية معتزاً بتقاليدها وثقافتها النابتين من المجتمع الزراعى الذى لم تلوثه المدنية المادية المعقدة . وضع هذا الاعتزاز في مقالاته في مجلة «الجماعة الهاربة» . لذلك كان تفكيره متبنياً إلى حد كبير ، وكان إيمانه بالله لا يتزعزع كما وجدنا في عمله النثرى الضخم «الله بدون رعد» . هاجم كل الفلسفات المادية التى أفرزتها المدنية الحديثة على أساس أن هدفها كان قتل الروح الحقيقية التى تجل من الإنسان إنساناً .

تربياته الفصيلة :

تتسى تربيات رانسم الشعرية إلى المجال الميتافيزيقى الذى ينظر إلى الكون على أنه وحدة واحدة لا تقبل الانقسام بين مظهره المادى وجوهه الروسى . ويبدو أنه استوحى نظريته النقدية فيما يختص بوحدة العمل الأدبى من إيمانه بوحدة الكون . فالقصيدة الجيدة مثلاً عبارة عن تكتيف للحظة شاملة مطلقة من لحظات الكون في مثل هذه القصيدة تملر الفصل بين النسيج والتركيب بحيث يستحيل تطبيق منهج التشرىح الذى يشبه العلم .

فلا يوجد حد فاصل بين الفكر والشعور والحدس . ويتفق رانسم في هذا مع ت . س . إليوت الذى علم جيله تنطق أشعار جون دن وأندرو مارفيل وغيرهما من زعماء المدرسة الميتافيزيقية التى سادت الشعر الإنجليزى فى النصف الثانى من القرن السادس عشر والنصف الأول من القرن السابع عشر . تبدو هذه الروح الميتافيزيقية فى قصائد رانسم من أمثال « الرأس المطلق » و« الحاصلون الأثريون » التى يطبق فيها نظريته فى استحالة الفصل بين النسيج والتركيب . وتكون إنجازاته الحقيقية فى مجال الثقافة والموسيقى واللغة أكثر من براعته فى استخدام الأوزان . كان من الوعى الحاد والمهارة الفنية بحيث طور الشعر الحديث بأسلوب أصيل لا يمت إلى الادعاء بصلة . يعتمد منهجه الشعرى على ربط المعنى بالإيقاع . وتوازى اللغة القديمة باللغة المعاصرة لمد أبعاد النسيج الذى يحتوى التضاد بين الأرستقراطية الزراعية الجنوبية والديمقراطية التجارية السائدة فى حياة المدن ، بين قيم الفروسية للتندرة والقيم المضادة التى سادت المجتمع الصناعى الذى أحال الكون إلى دخان وتراب ورماد . إذا كان الموت والفساد يمثلان التمتين الأساسيتين فى قصائد رانسم ، فإن مهارته الفنية التى تستفيد بكل المؤثرات والأدوات الشعرية ، قد ساعدت على طرد روح التشاؤم واليأس والملل ، ومنحت قصائده روحا تطهيرية تسرى فى وجدان القارئ وتخلصه من كل الأحاسيس القلقة والمرهقة . فى قصيدة « فيلوميل » يرفض رانسم الإعجاب التقليدى الذى يكنه شعراء أوروبا للتغليب ويوضح أن العبرة ليست بمجال الصوت ، ولكنها بالمناسبة التى يسمع فيها هذا الصوت . لذلك فهو لا يشعر بأى سحر أو نشوة لأن صوت الطائر فى غابة باجلى يبدو خاليا من الأبعاد والمعانى فيدبر له الشاعر ظهره ويتركه ويمضى . وهذا لا يعنى سوى رفض رانسم لتقاليد الشعر فى أوروبا . هذه التقاليد التى ظنت أنها تصلح لكل زمان ومكان . لذلك يعتقد رانسم أن الشعر يعسد روح المكان الذى ينشأ فيه ، فإذا كان مضمونه معليا ، فإن الشكل الفنى الجميل يمكن أن يثقله أى إنسان ، أى أن الشكل هو الأداة الوحيدة التى يمكن أن تخرج بالمضمون إلى المجال الإنسانى العالى . ولا يجد رانسم عيبا فى أن يستغرق المضمون الخفى كل خيال الشاعر طالما أنه متمكن من أدواته الفنية . فى قصيدة « صبي ميت » لرانسم نجد يستوحى كل تقاليد الشعر الشعبى السائد فى الولايات الجنوبية عندما يقول :

« لقد رحل ابن العم العزيز

وكأنه رجم طرح من السائلة

شهد بذلك ذلك الغصن الأخضر

المتفرع من شجرة فرجينيا العجوز

ولم يرحب أحد من الصحاب بالتبادل

فالراجل إلى دنيا الظلام

لاجل عله أحد ، تلك الدنيا

التي لا تحب وجودى على الأرض »

هذه النغمة الميتافيزيقية الحادة فى أشعار رانسم تدل على عدم رضاه على التحولات الفيزيقية التى تفرض على الجنوب الأمريكى محاولة تحويله من مجتمع زراعى هادئ إلى كيان صناعى صاخب . وقد أصبحت مقاومة

ولايات الجنوب لهذا التطور إحدى التنويعات الأساسية عند شعراء الجنوب الأمريكي ، ومنها استمد رانسم اتجاهاته الميتافيزيقية التي ترفض القيم المادية القائلة للمجتمع الصناعي الجديد. كان حنينه جارفاً لتلك الحياة المادية الواحدة بكل قيمها الإنسانية ؛ إنه لا يرفض الحضارة ولكن على الحضارة الحديثة ألا تنسى في سبيل تطورها سعادة الإنسان . لذلك تلمح تحت نغمة الحنين الحزين إيقاعات صاخبة وخشنة برغم الرشاقة الفنائية التي تبدو على القصيدة لأول وهلة . وهذا يذكرنا بأسلوب جون درايدن الشاعر الكلاسيكي أكثر من مارفل الشاعر للميتافيزيقي ، لأن رانسم لا يقتصر على شطحات الروح وانطلاقاتها في عالم الميتافيزيقيات ، بل يخوض التغيرات والتحولات الاجتماعية بكل عنف وجراءة كما نجد في قصيدة «الكابتن كاربنتر» التي يقول فيها :

«رددت الريح صدًى ضرباتهم

تمتبت لو أنهار بنصف ضرباته

مدافعاً عن قريته ومزرعته

ولكن كانت يده مقلوبة إلى عنقه»

هنا نشعر بالطاقة الجسدية للشخصية على التقيض من الجو الروحاني الذي يجده في الشعر للميتافيزيقي ، لأن رانسم يؤمن بصفة عامة أن الجسد هو الدليل المادي على ثنائية الحياة الإنسانية التي تنقسم إلى روح ومادة . من هنا كانت حاجة الشاعر إلى المزج بين روح التراجيديا والتحكم لأنها الوسيلة الوحيدة التي تمكنه من إدراك العلاقة الخفية والوثيقة بين الحياة والموت ؛ فهي توسع إدراكه ، وتطهر روحه ولكن بدون ألم قد يقضى على أمه تماماً في هذا الكون . فروح التحكم تمكن الإنسان من إدراك معنى الحياة المادية للجسد ، بينما تسيح به التراجيديا في عالم الروح والموت . في قصيدة الفتيات الزرقاوات يقول رانسم :

«لنحارسن جبالكن أيتها الفتيات الزرقاوات

قبل أن يئوى

وسأصرخ بكل أصوات الشعر

مغلداً المجال الذي لن يقدر على خلقه أي إنسان

برغم أنه هش للغاية» .

هكذا يتكلم رانسم عن الموت بدون إثارة أوجاع القارئ وآلامه ، فلموت في قصيدته عبارة عن «غرفة مكتب بنية اللون» أو «رجل مهلب يرتدى معطفاً من التراب» أو «الملكمة للنسبة» . وقد حرص رانسم على تناسق قصيدته بحيث تمنحه هذا من الانقياد وراء الشطحات اللاعقلانية . لكن أشكاله الكلاسيكية الصارمة كانت ميباً في قتل أحاسيس التشوة الميتافيزيقية التي نجدها في قصائد وليام باتلر شيس أو هارث كرين أو إيزرا باوند على سبيل المثال . لذلك يبدو شعره - في أحسن حالاته - كما لو كان نظاماً بديعاً من الوعي الحاد بالكون والأحياء ، أما عندما يكون في أسوأ حالاته فإن القصيدة تبدو كما لو كانت حائطاً من التفسيرات الزائفة بالزخرفة التي يرسمها الفنان بوعي يقترب من الصنعة أكثر من اعتياده على الإلهام الشعري . تمثل قصيدتنا «الرأس المظلي» و«خطاب إلى الدارسين في نيو إنجلاند» خير نموذج للإبداع الشعري عند رانسم . ففي القصيدة الأولى

يمجد الشاعر جمال الكون كله من خلال الجمال الذى خلق به الله جسد الإنسان . وتتابع صور «الحديقة الصخرية» و«الطيور الزرقاء» و«القواقع البحرية» و«الكهوف الجبلية» و«الحصون الحديدية حول المدن» و«شعر العرافة» و«حدائق الزيتون» و«المنديل» ثم تتلاقى هذه الصور من خلال الحب الذى يجمع أجساد البشر وأرواحهم ، فتبدو وحدة الكون كأرواح ما تكون .

الإضافات الفنية والتقليدية :

تقول الناقدة فيفيان كوش : إن أعظم إنجاز لرائس أنه أثبت قدرة الشاعر على تقديم بناء تشكيلى خصب وجميل محمداً في ذلك على مجرد أفكار وفلسفات عادية جداً . فالشعر العظيم لا يصدر عن أفكار عظيمة بقدر ما ينهض على تشكيل جميل لا يفصل عن الفكرة التى يوحى بها . أى أن الأفكار العميقة هى التى تنبع من الشعر وليس العكس . أما الناقد راندل جاريل فيحتد أن إضافات رائس إلى تراث الشعر العالمى تكن فى حساسيته التى تجسد العالم كما هو بكل متناقضاته المهمة والبسيطة على حد سواء . وليس كالشعراء التقليديين اللذين يظنون أنه يتحتم على الشاعر أن يكتب فقط عن الأفكار العظيمة والتحولات المصيرية فى حياة الأفراد والأمم . فالشاعر العظيم هو من يمتثل الأشياء التى قد نعتقد أنها تافهة ، تبدو عظيمة ومؤثرة فى حياتنا ، أما الشاعر الذى يلهث وراء ما يظن أنه أفكار وفلسفات عظيمة فلن يكون عظيماً إلا بمقدار عظمة شعره هو فقط . والشاعر الرائد هو الذى لا يرتدى ثياب الشعراء الذين سبقوه ، فهى كفتلة بأن نحيل شعره إلى قوالب صماء لا حياة فيها ، إذ يجب عليه أن يصنع نصب عينيه أن يرى الكون فى ضوء جديد وأن يبحث فى الوقت نفسه عن الشكل الفنى الجميل الذى يتناسب مع هذا الضوء .

على الرغم من الدور الريادى الكبير الذى قام به رائس فى مجال النقد والعمل الأكاديمى بالجامعة فإن كثيراً من الدارسين يعتبر أن كل هذه الإنجازات فى مرتبة تالية لشعره . ولكن فى اعتقادى أن رائس الناقد والأستاذ الجامعى لا يفصل عن رائس الشاعر ، فكلها أنشطة أدبية مكملة لبعضها بعضاً وتتبع من نفس الاتجاه الفكرى والفنى الذى يتجنب الإسراف فى التعبير عن العاطفة ولا يحترم البلاغة الأدبية الجوفاء التى تصمد على القوالب والمعارف الطفلة ، ويهاجم التقاليد الرومانسية التى تجعل من ذاتية الشاعر محور الكون فى القصيدة . وقد أثبت رائس قدرته الفائقة على استخدام المضامين الرومانسية التقليدية التى تصور المنديل والليل والقمر والعزلة والوحدة والولت والصحمت والسكون . . . إلخ وذلك بدون أن تجرفه نفس الشطحات المسرفة فى الذاتية أو العاطفية . فهو يعتقد أن لكل الفنى الناضج يمنح للشاعر السيادة على أى مضمون بحيث يتحكم فيه - بوجهه أو بلا وجهه - من أول إلى آخر كلمة فى القصيدة . فى «الأجراس تدق لابنة جون وإيسايد» يقدم رائس تجربة نفسية حافلة بالمشاعر الجياشة ، ولكن تظل هذه المشاعر مجرد مادة خام طوى يدى الشاعر فى الصياغة والتشكيل :

«الأوزة الكسول مثل سحابة تلجج
يتساقط منها الثلج على العشب الأخضر

يلقها الصمت والسكون والتماس والكبرياء

من يسمعها صوته : يا للأسف»

فالمقصود هنا يدور حول فتاة صغيرة رحلت عن هذا العالم ، وهو مضمون مثير لخيال الرومانسيين لدرجة الإجهاش بالكآبة ، ولكن رانسم استخدم أدوات الشاعر من استعارات وصور وإيقاعات بحيث قدم تجربة جالية موضوعية بعيدة كل البعد عن أحاسيسه الذاتية . وهذا يرجع إلى وعيه الحاد بجماليات الشكل الفني ، وثقافته الواسعة ، ونظرة العميقة إلى الكون والأحياء . وإن كان لا يجارى الشعراء في تقاليهم المستحدثة ، إلا أن شعره يبدو أكثر أصالة من أية موجة تجلبد مفتعلة . هذه الأصالة تصدر عن قدرته الفائقة في التقاط اللحظة الجميلة والخميرة بكل ماغويه من حنين جارف إلى عالم مثالي ، وإحساس بالزوال السريع للكون للمادى ، وكبرياء الإنسان في مواجهة القوى التي تبتسط به ، وقدرته على القيام بالبطولات في عالم طحته الصغىر المادية . يقول بعض النقاد : إنه على الرغم من هجوم رانسم الكاسح على الرومانسيين ، فإنه يبدو رومانسيا في بعض قصائده إذا كان للمضمون يحتاج لكل هذا الانجها . فليست القضية أن تكون رومانسيا أو غير ذلك ، ولكن القضية هي التحام المضمون للناسب بالشكل للناسب . أما إذا كنت رومانسيا على طول الخط فعنى ذلك أن شعرك قد أصبح أسير القوالب . في قصيدة «البيت الكبير القديم» ييلور رانسم الكبرياء المندثر لأحد بيوت الريف الجنوبي ، وهذا الرثاء يتنمى إلى صميم الشعر الرومانسى ، لكن رانسم استخدمه لأنه يناسب المضمون المالح . ينطبق نفس التلج على قصيدتي «الكاتين كاربنتر» و«اثان في أغسطس» فيها نجد مزيجا من الرومانسية والتهكم الذى افقده كثير من الرومانسيين التقليديين .

ولعل روح التهكم في أشعار رانسم ترجع إلى الإعجاب الذى يكنه لأعمال الروائي والشاعر الإنجليزي توماس هاردى . فقد تأثر به سواء في الشكل أو للمضمون واعترف بهذا التأثير في مقاله التى كتبها في «المجلة الجنوبية» في صيف ١٩٤٠ وقال فيها : إن شعر هاردى عبارة عن كنز من التهكم الذى قل أن نجد له نظيرا . ولكن كان لرانسم ميزة عنه وهى أنه حصل على تعليم وثقافة زادا من حدة وعيه ، ومكناه من إخضاع هذه الطاقة التهكية لحصيات الشكل الفني . أما هاردى فكان بدائيا بعض الشيء بحيث ترك الطاقة التهكية تدمر الشكل الفني في بعض قصائده لأنه انساق وراءها . يقول رانسم : إنه لو نجحتم هاردى في هذه الطاقة فإن شعره سيفقد بعضا من وحشيته . ولكنه سيكسب جمالا أكثر . هنا تبدو ضرورة الاحتراف والصنعة بالإضافة إلى الوعي والموهبة . ولا ينسب رانسم التنويه بالمتنصر الميتافيزيقي في أشعار هاردى وقصصه فيقول :

«هناك أصالة ميتافيزيقية راقية تكن في أشعاره الغنائية وقصصه القصيرة . فهو قادر على إيراد التفاصيل الدقيقة واللمحات الحادة التى تبلور الكون كله في لحظة واحدة . وإعاني لا يتزعزع بمثل هذه العبقريات . فهى ميزة أساس تفتدها في مئات الناطمين الذين لا يتطوون تحت البند الأصيل للشعراء ، والذين يكتبون القصائد في مثل الجبال الناعم والظاهرى الذى يجهد في العريبات الجديدة التى تتجها شركة غورد ، وينفس الكثرة تقريبا .»

فالشاعر الذى يتحول إلى مصنع لإنتاج القصائد لا يمكن أن يكون إلا من الناطمين الذين يجيدون حرفة

النظم وصنعه ، ولكنهم لا يملكون موهبة الشعر وعبقريته . فالتجربة الشعرية الناضجة تجسد النظام المتكامل للحياة الإنسانية كلها ، ولا يمكن لبعض الأبيات المنظومة أن تحتوى مثل هذا النظام الكونى ، بل إن قيمة القصيدة تنهض على موقعها بالنسبة لهذا النظام ومدى الإضافة التى أُنجزتها تجاهه . فكل عمل فنى هو توسيع لرقعة التقاليد الأدبية السابقة عليه ، وإذا تحول إلى مجرد قالب أصم بحيث يفقد الصلة بهذه التقاليد فإنه يقضى على نفسه بالموت . ولما كان الشاعر هو الإنسان الذى تمكن من الوصول إلى حياة منظمة تناغمت فيها المطالب المتباينة للدوافع المختلفة ، الذى يجلب له نشاطه الحر الطليق أكبر مقدار من اللذة المتجددة ، ويتطلب منه الحد الأدنى من الكبت والتضحية ؛ لهذا كانت التجربة الشعرية من التجارب الفنية التى تمد أصدق مثال للحالات الذهنية التى يبلغ التناغم والانسجام والتوافق مع الذات والعالم حدا كبيرا . فى هذه الحالات تنتقل دوافعنا من حالة الفوضى إلى حالة النظام الحر الرائع ، ويتم هذا الانتقال عن طريق تأثير عقول الآخرين فىنا . من هنا كان الشعر من أهم الوسائل التى ينتقل عن طريقها هذا التأثير . وقد أدرك جون كرو رانسم هذه الحقيقة جيدا ، وأثبت قدرته على التحكم فى أدوات الشكل الفنى حتى تصل القصيدة إلى القارئ وتحدث فيه الأثر المطلوب .

(١٩٠٨ - ١٩٩٠)

ريتشارد رايت من الأدباء الزنوج الذين جعلوا من رواياتهم وقصصهم تجسيدا للمآسى التى عانى منها السود بسبب التفرقة العنصرية التى ترسبت فى المجتمع الأمريكى الأبيض منذ أيام الرق والعبودية . وقد أطلق النقاد عليه رائد التراجيديا السوداء فى الأدب الأمريكى . لكن رايت وقع فى خطأ الدعاية المباشرة لبدأ معين ، واعتد من بعض رواياته وقصصه منبرا للترويج له . بل إنه ظن أن اعتناقه للمبادئ الشيوعية ودعوة السود إلى الإيمان بها يمكن أن يمنع وجودهم تقلا بين البيض . لكنها كانت نوعا من الكيد والعدا إلى مزيد من أهال العنف والتفرقة العنصرية استمرت حتى موته فى مطلع الستينيات . فقد تراكم عداه العقيدة السياسية على عداه اللون مما ترتب عليه انفجار أعمال العنف الدموى فى الخمسينيات وحتى منتصف الستينيات . ولكن عندما أدرك السود أن طريق الكيد والعدا طريق مسدود ، اتجهوا إلى العمل الإيماني للشر ، كل فى موقعه ينمى نفسه ويضاعف إنتاجه الذى يعود عليه بالفائدة الشخصية . وشاحا أن المجتمع الأمريكى مجتمع مفتوح ومن الممكن للسود أن يستفيدوا بنفس الأساليب التى يستغلها البيض . ومع ذلك فقد كانت روايات ريتشارد رايت نتيجة طبيعية لسنوات المראה الطويلة التى تجرعاها السود منذ استخدمهم البيض فى مزارعهم ومناجمهم بعد جلبهم من موطنهم الأفريقى .

ولد ريتشارد رايت فى مزرعة بولاية مسيسيبي . وبعد ميلاده مباشرة ترك أبوه الأسرة ولم يعد مرة أخرى مما أدى إلى وضعه فى ملجأ للأيتام حتى بلوغه السن التى تؤهله للالتحاق بالمدرسة . بدأ حياته العملية موظفا فى مكتب البريد ولكنه أدرك من البداية أن الوظيفة الروتينية لا تصلح له . فقرر أن يبدأ مستقبله الحقيقى كأديب وكاتب ونشر بالفعل مجموعة قصص عام ١٩٣٨ بعنوان « أبناء الموم » التى يعتبرها انتقادا لنفس الخط الذى ابتكرته هاريت بيتشر ستو فى روايتها الشهيرة « كوخ الموم » ، وكانت أول صرخة فية موجهة ضد نظام

الرق والعبودية ، ولكن شهرة رايت لم ترسخ إلا عندما نشر عام ١٩٤٠ رواية «ابن البلده» التي يجسد فيها رايت - بحريوة ومرارة في الوقت نفسه - حياة صبي أسود يدعى بيجر توماس ، يشعر في كل لحظة يعيشها أن المجتمع يتآمر ضده بهدف القضاء عليه نهائيا . وليس هناك أى دوافع لهذا السلوك العدائى سوى لون الصبي الأسود وجنسه الذى لا يتبعى إلى سلالة السادة البيض .

ينمو الصبي فى أزقة شيكاغو وحواريها . وتظل الضغوط الاجتماعية تطارده من كل جانب إلى أن تدفعه إلى ارتكاب جريمتين . ويقبض عليه رجال الشرطة بعد مطاردة عنيفة ومثيرة فوق أسطح المنازل . ويقدم للمحاكمة حيث يتولى الدفاع عنه محام شيوعى ، وتنتهى المحاكمة بالحكم عليه بالإعدام . ومن الواضح أن رايت استغل خبراته الشخصية عندما عاش فى أزقة شيكاغو فى صغر شبابه ، مضافا إليها قضية روبرت نيكسون الصبي الزنجرى الذى أعدم بالكهرباء فى شيكاغو عام ١٩٣٨ بسبب قتل لفتاة بيضاء . ولكن رايت لم يترك المادة الخام التى استقى منها مضمون روايته لكى تحولها إلى مجرد تسجيل حرفى لما . بل اعتمد بالشكل القفى بتسقيفه للأحداث الكثيرة ، مما جعل رايت الأديب الزنجرى الأول فى أمريكا .

كان نجاح الرواية دافعا لتحويلها إلى مسرحية كتبها رايت بالاشتراك مع بول جرين وقام بإنتاجها أورشون ويلز عام ١٩٤١ . وطبعت الرواية فى الخارج بلغات متعددة ، وقبلها النقاد بالتقدير والإعجاب فى كل مكان نشرت فيه حتى أن بيتر موروز جاك أسماها «المأساة الأمريكية للسود» . ولكى يستغل رايت موجة النجاح التى أحدثها «ابن البلده» كتب سيرته الذاتية التى حكى فيها الأحداث والمواقف التى مر بها فى شبابه بعنوان «صبي أسود» ١٩٤٥ . وهى السنوات التى عانى فيها من البؤس والبطالة والضياع فى شيكاغو مما دفعه إلى الانضمام مع بداية الثلاثينيات إلى الحزب الشيوعى كنوع من الانتقام مما أصابه . ولكنه رفض مبادئ الحزب فيما بعد وهجره نهائيا كما اعترف بذلك فى كتابه «الإله الذى سقط» عام ١٩٥٠ . فعندما أجبر المجتمع الأمريكى على الاعتراف بمكانته برغم لونه . أدرك أنه ليس من الحكمة تضيق وقته وجهده فى سقسقات لا طائل من ورائها سوى جلب المزيد من العداوة للسود . بل إنه هاجر أيضا إلى باريس مع بداية الخمسينيات حيث استقر فيها حتى نهاية حياته . وتلاشت اتجاهاته الشيوعية نهائيا بعد كتابه «اللامتسمة» ١٩٥٣ الذى وصف فيه الحزب الذى حاق بالسود الأمريكين على أيدي المتطرفين السياسيين من البيض .

نجحت أيضا روايته «الحلم الطويل» ١٩٥٨ بحيث قامت كينى فرينجز بإعدادها للمسرح عام ١٩٦٠ . لكن رايت لم يقتصر فى نشاطه على كتابة الرواية بل كان يعتز بدوره كمفكر مما جعل كتاب «القرعة السوداء» ١٩٥٤ مجرد عرض لأفكاره وانطباعاته بعد زيارة له لساحل الذهب فى أفريقيا ، ثم «ستار اللون» ١٩٥٦ الذى كان تقريرا مفصلا لوقائع مؤتمر بانديونج الشهير . كما عبر عن رأيه فى السياسة التى طبها الجنرال فرانكو فى أسبانيا وانتقدتها بعنف وقسوة فى كتابه «أسبانيا الوثنية» ١٩٥٧ كما لاقى محاضرة فى نفس العام بعنوان : «أيا الرجل الأبيض .. اصنع ضمنها كل فلسفته التى نادى بها من قبل وطالب فيها بمحو النظم العنصرية الذى يمثل وصمة فى جبين الحضارة الإنسانية المعاصرة . ومن الواضح أن مكانة رايت وتشارد رايت تحدت فى الأدب الأمريكى بدعوته الحضارية بإلغاء الحواجز بين البشر ، وهى الحواجز التى حمل الأدب الإنسانى منذ أقدم عصوره على تحطيمها وإزالتها .

(١٨٩٢ - ١٩٦٧)

ولد إلمر رايس في مدينة نيويورك وكانت أسرته من الأسر اليهودية المهاجرة من شرق أوروبا . وبعد أن بدأت شهرته في ميدان الكتابة للمسرح استبدل اسمه اليهودي إلرليون رايزنستاين باسم إلمر رايس شأنه في ذلك شأن معظم مشاهير اليهود الذين يستبدلون أسماءهم - التي قد تثير بعض الحساسيات - بأسماء لاتينية . لم يقتصر نشاطه على التأليف المسرحي بل تعداه إلى الرواية ، والمقالة ، والتقد . وفي مطلع حياته لم يكن يهدف إلى الاشتغال بالأدب والتقد ، بل تلقى تعليمه في المدارس العليا ثم درس القانون استعدادا للاشتغال بالمحاماة . لكنه لم يمارس المهنة عندما تأكد من قدرته الفكرية والفنية على شق طريقه إلى عالم الأدب .

كانت أول مسرحية له هي «عماكة القاتل» التي ظهرت له عام ١٩١٤ وفيها استغل دراسته القانونية في صياغة مضمونها . فقد أحال خشبة المسرح إلى قاعة المحكمة نفسها ، ووجد أن الصراع بين الدفاع والادعاء ، بين النفي والإثبات يشكل مادة خصبة للصراع الدرامي المحكم القائم على السبب والنتيجة مما يجنبه الثغرات التقليدية التي تعوز بناء كثير من المسرحيات . كما أن المفاجآت التي تنطوي عليها المحاكمات تشكل مواقف درامية مثيرة . لكن رايس لم يلزم بالشكل التقليدي للمحاكمة الذي يعتمد على مقارعة الحجة بمثلتها ، بل كان من أوائل الكتاب الذين استخدموا الفلاش باك أو العودة إلى الماضي لاستخراج الأحداث والمواقف المرتبطة بالموقف الراهن الذي تعيشه الشخصية . وإذا كان هذا الأسلوب قد أصبح شائعا بل تقليديا في السينما الحالية اليوم ، إلا أنه كان طليعيا بلا شك في عام ١٩١٤ .

في عام ١٩٢٣ كتب رايس مسرحية «آلة الجمع» التي نجحت نجاحا باهرا وجعلته من كتاب المسرح الأمريكي المرموقين . فهي مسرحية تعبيرية زائخة بالسخرية والتهمك اللاذع من مظاهر الحضارة الآلية الحديثة التي أحالت البشر إلى مجرد كائنات لا حول لها ولا قوة ، أو أصغارا على الشئال . ويتجسد هذا المفهوم من خلال

حياة وموت رجل تافه يدعى مستر صفر ، وزوجته السيدة صفر . ونفس الألقاب الكثيرة تطلق على باقى شخصيات المسرحية فتقابل مستر واحد وزوجته ، ومستر اثنين وزوجته وهكذا بالترتيب العددي حتى مستر ستة وزوجته . كل هذه الشخصيات عبارة عن غلوقات بائسة كتب على حياتها أن تكون بلا معنى سواء على المستوى المعلى أو العاطفى . بهذه المسرحية هاجم رابى النظام الاجتماعى الذى أحال كل المثل العليا إلى قيم تجارية خاضعة لقانون العرض والطلب ، وجعلت الإنسان المعاصر غاويا من أى امتلاء روحى ، بحيث أصبحت حركته صادرة عن الضغوط الخارجية وليس بدافع من ذاته .

وكا أن مسرحية «آلة الجمع» ثورية في مضمونها ، فهى طليعية أيضا في شكلها . فهى تقع في سبعة مناظر تتسلسل تسلسلا تعبيرا ورمزيا بعيدا عن التفاصيل الواقعية التى تربط دائما بين الواقع والذى يمد في نظرها مجرد صورة للواقع الأصيل . لا يهدف رابى إلى تقديم شخصيات تثير إعجابنا ، بل إن بطله مستر صفر لا يزيد في قيمته الشخصية كثيرا على الدلالة التى يوحى بها اسمه . بينا الشخصيات التى تدور حوله لا تندو مجرد كونها سلسلة من الأرقام . ففي هذا العصر المادى الميكانيكى فقد الإنسان كل صفاته الذاتية المميزة وأصبح مجرد قطرة في محيط هادر الأوجاج . هذه القطرة تتحرك مع ارتفاع الموجة وهبوطها ، ولا تملك لنفسها أية إرادة تجعلها تفصل عن القطيع أو المجتمع .

من الطبيعى أن نتوقع أن تكون حياة مستر صفر كاسمه . فهى حياة خاوية إلا من المظاهر الاجتماعية الفارغة . تتجسد هذه المظاهر في عمله كموظف إدارى يقضى حياته في مكتبه الحافق بين الملفات والأقلام ، وتسير حياته على وتيرة واحدة من السلوك الاجتماعى التقليدى الزاخر بالأقاويل والشائعات حتى الرذائل والفضائل لا لون لها . وعلى الرغم من كل هذا المسخ والفسباح واللامعنى فإن حياة هؤلاء الكتبة من أمثال مستر صفر تتلوى على عنف بالغ ضد سيطرة الآلة على كيانهم البشرى برغم تفاهته . فبعد قضاء ربع قرن في خدمة صاحب المتجر ، يأمل مستر صفر في الحصول على علاوة ترفع من مرتبه المزيل ولكن صاحب العمل يفكر جديا من ناحيته في استبدال الكتبة بالآلات جمع لا تقع في نفس الخطأ البشرى المعرض له الكتبة . فما ييمه هو المزيد من النجاح المادى بصرف النظر عن هؤلاء البؤساء الذين أفنوا عمرهم في خدمته .

هكذا يفكر صاحب العمل بأسلوبه الرأسمالى ، وهكذا يتحد رأس المال مع الآلة لكي تكون نهاية مستر صفر وأمثاله على أيديهما . ولا ينقم مستر صفر على الآلة أو على رأس المال ، ولكنه يثور على صاحب العمل الذى يكتفى بالاعتدال له عن طرده ولكن الأمر لا يمر بهذه البساطة بل يهجم على صاحب العمل ويطلعه بفتاحة الورق . بهذا الأسلوب تتراكم عوامل العنف والقسوة تحت طبقات هذه الحياة السطحية التافهة لكي تنفجر في نهاية الأمر حتى لو جاءت بطريق الصدفة المحضة . فنوام الحال من المحال حتى لو كان يبدو أنه لن يتغير كما في حالة المستر صفر . لذلك فالصراع الدرامى يسرى في المسرحية كتيار خلقى يظل يتفاعل ويتراكم إلى أن يطفو على السطح بفعل الضغوط المتصاعدة والمؤثرة فيه .

بين السخرية والتعبيرية :

يبلغ المزيج بين السخرية والتعبيرية قوته عندما تقابل مستر صفر في العالم الآخر وقد انتقل من القبر إلى النعم فإن حياته السابقة على وجه الأرض أفقدته القدرة حتى على الاستمتاع بهذا النعم . كانت حياته الدنيوية عبارة عن آلة جميع لا تحس ولا تشعر ، لكن الجنة لا تخجل وجود مثل هذه الآلات . فالجنة هي إحساس سعيد قبل أى شئ آخر . وتجلج تعبيري رابيس في المنظر الأخير من المسرحية عندما نرى مستر صفر ضمن العيد الذين عرفهم التاريخ البشرى سواء أيام الفراعنة أو الرومان أو غيرها من العصور التي عرفت نظام الرق . لا يوجد فرق بين القيد الحليدي الذي كان يحيط رقية العيد في قديم الزمان وبين الباقة المنشأة البيضاء التي يتقن موظف العصر الحديث لبسها حول رقبته .

عندما يتقرر عودة مستر صفر إلى الأرض مرة أخرى للدورة الجديدة من دورات الحياة ، فإنه يعود لكي يقوم بنفس الوظيفة الوحيدة التي عرفها وأتقنها في حياته السابقة على الأرض ، وهي العمل على آلة الجمع . فيبدو أن الإنسان ما زال عبداً لمجموعة من العادات ، وأساء هذه العادات هي الوظائف الروتينية عندما تستغرق الإنسان وتستحوذ على كيانه البشرى بكل تطلعاته وانطلاقاته وآماله في وجود أفضل وغد أجمل . يحاول رابيس أن يدخل الحب في نهاية المسرحية كنوع من تحريك هذا الركود الرهيب عندما يشاهد المستر صفر طيف فتاة جميلة يتغابل أمامه على البعد فينطلق وراءه في طريق عودته إلى الأرض ، لكن هذه اللمسة تبدو مفتعلة إلى حد ما لأن الحب كان قد مات من قبل في المسرحية ، في شخصية ديزي الوظيفة الروتينية الكتيبة التي تقع في حب زميلها في المكتب لكنها لا تجد في نفسها القدرة على إعلان هذا الحب . نفس الوضع ينطبق على زميلها الذي يبادلها الحب دون أن ينس بيت شقة لأنه لا يجد التشجيع الكافي منها ، بل إنه لا يلقى منها أى تشجيع . ويموت الحب محتقناً بين الملفات والمكاتب التي تتجاور حبيسة الفرقة الكتيبة .

ولكي يعبر رابيس عن المحاجس والأوهام التي تنتاب الشخصيات من الداخل ، فإنه لجأ إلى أسلوب المونولوج الداخلي الذي يسمح للشخصية بالتعبير عما يحش بصدرها أمام الجمهور . هذا الأسلوب فعال في مسرحية فقدت شخصياتها القدرة على الاتصال الحقيقي فيما بينها . وأصبحت حياتها مجرد دائرة مفرغة من اجترار الأوهام والمحاجس الذاتية التي لا تعرفها الشخصيات الأخرى وإنما يعرفها الجمهور فقط حتى يزداد فهمه وإدراكه لسلوكلها والتفكير الكامن خلفه . وكما يقول مخرج المسرحية فيليب مولر في مقدمة الطبعة الأولى : إن المنهج التعبيري يساعد المؤلف على إفراغ كل الشحنات العاطفية التي تتوه بها شخصياته ، فيكشف بذلك عنها كما تكشف أشعة إكس التكوين غير المرئي للأشياء .

في عام ١٩٢٩ كتب رابيس مسرحية «منظر من الشارع» التي حققت نجاحاً باهراً وحصل بها على جائزة بوليتزر للمسرح ، وفيها يقدم رابيس شرحاً من حياة الطبقات الدنيا التي تمثل بصفة خاصة في المهاجرين الإيطاليين والروس والإيرلنديين والسويديين واليهود الذين يعيشون على هامش المجتمع الأمريكي . أما عن أحداث المسرحية فتدور في حي فقير من أحياء نيويورك حيث يعيش هؤلاء البؤساء حياة عفة راکلة . لكنه

العن الذي يتراكم لكى يؤدي إلى العنف والجريمة في نهاية الأمر ، كما حدث من قبل في مسرحية آلة الجمع . وقد اتهم النقاد رايس بالجهالة نحو اليسار بسبب إصراره على مهاجمة الأرستقراطية والرأسمالية الأمريكية ، ولكن اتهامهم لم يكن في حله لأن رايس كان يهدف إلى احترام كرامة الإنسان وكيانه بصرف النظر عن دخله المادى أو عقيدته الدينية ، أو مركزه الاجتماعى .

لعل أروع ما فى الاتجاه الفكرى عند إلم رايس أن دياناته اليهودية لم تؤثر على فنه أو تضيق من نظره إلى المضامين التى يعالجها بحيث يراها من جانب واحد كما يفعل كثير من الكتاب اليهود . وحتى عندما يذكر اليهود فإنه يذكرهم فى مسرحياته كمجرد أقلية ضمن الأقليات الأخرى من أجناب وإيطاليين وكاثوليك وزنوج ، ولا يحاول التركيز على اليهود بصفة خاصة . لذلك تمكن مسرحه من أن يهز العالم المتحضر كله لأنه تفاقى النظرة المنصرية الضيقة . اعتبر رايس مسرحه موجهاً إلى الإنسانية الرحبة كما نجد فى مسرحية «نحن بشر» التى كتبها عام ١٩٣٣ ، ومسرحية «يوم النطق بالحكم» ١٩٣٤ التى عاد فيها إلى استخدام دراسته القانونية كما فعل من قبل فى أولى مسرحياته «حاكمة القاتل» ١٩١٤ ، لأن الجريمة كانت تمثل نغمة أساسية فى مسرحه . فى «يوم النطق بالحكم» تبلى الجريمة سياسية على نطاق دولى لأن رايس استمد مضمونها من محاكمة الزعيمين الشيوعيين ديمتروف وتيلمان اللذين اتهمهما هتلر بتدبير حريق الريشتاج (البرلمان الألمانى) . وهو نفس المضمون الذى عالجها فى العام التالى ١٩٣٥ الرواى الفرنسى أندريه مالرو فى رواية «زمن الاحتقار»

استمر رايس فى كتابة المسرحيات الجادة فكتب «منظر أمريكى» ١٩٣٨ و«حياة جديدة» ١٩٤٣ التى يجسد فيها الصراع بين المثالية الفنية والعجرفة الاجتماعية . ولكن لا يمكن التناضح عن الجانب الحقيقتى والمرح أحياناً عند رايس كما نجد فى مسرحية «زر تابلوى ثم مت» ١٩٢٩ ، ومسرحية «الشاطئ الأيسر» التى يوضح فيها أن الهجوم على المجتمع الأمريكى لا يعنى أنه أسوأ من المجتمعات الأخرى ، وأن الحروب من أمريكا لا يكفل النجاة من الحياة المادية التى أصبحت تسيطر على العالم كله . وعندما كتب رايس مسرحيته «ثان فى جزيرة» ١٩٤٠ ، و«فناء الحلم» ١٩٤٦ كان قد تمكن من التكتيك المسرحى ، فأظهر براعته الفائقة فى توظيف الحيل المسرحية التى ساعدته على إبراز منهجه التعبيرى والرمزى . فألقى الحوار بين المسافات الزمانية والمكانية ، ولم يعد الجمهور يفرق بين الحلم والحقيقة ، أو بين الماضى والحاضر ، أو بين الشعور واللاشعور .

لم يقتصر نشاط رايس على كتابة المسرحية بل تعداه إلى الرواية فكتب «رحلة إلى بورليانا» عام ١٩٣٠ وهى رواية تسخر من مدينة هوليوود عاصمة السينما برغم مالهذه المدينة من بريق على أشد . ونفس المنهج تقريباً نجده فى رواية «المدينة الإمبراطورية» ١٩٣٧ التى تتخذ مادتها من الحياة فى مدينة نيويورك . كما كتب رايس رواية «العرض يجب أن يستمر» ١٩٤٩ . ولكن رواياته لم تحز على نفس مكانة مسرحياته ، ولذلك عرفه العالم ككاتب مسرحى فقط .

المسرح الحى :

على الرغم من أن رايس لم يشغل بالدراسة الأكاديمية ، إلا أن مكانته ككاتب مسرحى مرموق جعلت

جامعة نيويورك تدعوه عام ١٩٥٧ لتدريس مادة الدراما لطلبة الدراسات العليا في كلية الآداب والعلوم .
لم تكن هناك خطة محددة للمقرر لأن كل ما طلب منه هو تقديم خبرته العملية في مجال المسرح الذي اتخذ منه مهنة وحياة طوال عمره . قبل رايس الدعوة على أساس أنها تتيح له فرصة تنظيم خبرته العملية وتبويب أفكاره عن المسرح . كانت نتيجة هذه المحاضرات هو كتاب « المسرح الحى » الذى نشره ليقدم للقرءاء فكرة عن المسرح كمؤسسة اجتماعية ، والعلاقة العضوية بين شقيه الآلى والإنسانى ، وتأثيرها على إنتاج الأدب المسرحى . لم يكن كتاب « المسرح الحى » عبارة عن تسجيل لمحاضرات رايس لطلبته لأن محاضراته كانت ارجالية محضة ، ولكنه كتبه من جديد بحيث أصبح مضمونه نسيجا مركبا من المحاضرات والمناقشات التى دارت في قاعة الدرس . يتواضع رايس فيقول : إن كتابه لا يحوى على نظرية نقدية أو بحث أكاديمى بمعنى الكلمة ، ولكن من يقرأ الكتاب يكتشف أن المؤلف يملك نظرة محددة وثاقبة إلى مهنته كمؤلف ومخرج مسرحى . هذه النظرة تفصل أحيانا إلى حد النظرية المتكاملة فيوضح أنه ليس كل تعبير عن الذات فنا . ولكن من الثابت أن كل عمل فنى لابد وأن يكشف عن شخصية الفنان ، ويميز عنها سواء في صورة مباشرة أو غير مباشرة وغالبا لا شعوريا عن أفكاره وأحاسيسه . قد تكون هذه الأفكار والأحاسيس عادية ومألوفة أو تافهة وسخيفة ، لكننا نستطيع القول بأنه عندما يفرغ الفنان من عمله فإنه يشعر بالراحة والاسترخاء ، إلا أن شعور الفنان بالرضا عن نفسه لا يكل تماما إلا إذا أوصل عمله الفنى إلى أكبر جمهور ممكن من المتلقين ولذلك فالخلق والتوصيل هما وجهان لعملة واحدة هى الفن .:

وفى مختص بالفن المسرحى فإن رايس يعتقد أن التوصيل عنصر جوهرى وبدونه لا يقوم للمسرح قائمة . فالمسرحيات تكتب لتؤدى أمام الجمهور في قاعة المسرح . وإذا انطبق هذا على الموسيقى فإن الفن المسرحى يبدو أكثر تعقيدا للدرجة أن الفارق بينها يصبح فارقا في النوع وليس في الدرجة . وإذا نظرنا إلى فن المسرح ككل ، فإن التمثيل ، والنظارة ، والبناء وعوامل أخرى كثيرة ، تمثل مؤسسة متكاملة ولها صفاتها الخاصة ويمكن أن نطلق عليها اصطلاح « الجسم الحى » . من هناك عنوان « المسرح الحى » الذى أطلقه رايس على دراسته الشيقة . فهو يؤمن بأنه إذا كان للمسرح كبناء ومؤسسة يستخدم في توصيل المسرحيات ، فإن له وجودا اجتماعيا وفنيا خاصا به . ويمكن توضيح أهمية ذلك بأنه لولا وجود فن المسرح ، لما وجد فن كتابة المسرحيات . ومعنى آخر فإن المسرح ككل عبارة عن حياة متكاملة يعيشها كل من يعمل به ، وليس مجرد وظيفة يوديا وينتهى منها وكأنها لم تكن .:

وجوه الدراما بالنسبة لرايس الحركة لا الكلمة ، والمسرحيات تكتب لتمثل أمام النظارة . وكما يقول أرسطو فإن المسرحية عبارة عن محاكاة الحركة . بل إن الكلمات في الحقيقة ليست ضرورية لخلق المسرحيات وتوصيلها كما نرى في المسرحية الإيمائية الصامتة ، وعروض مسرح العرائس ، والعروض التنكرية ، والباليه وغيرها من المهرجانات العالية التى تهز مشاعر جموع المشتركين فيها دون أى فهم للكلمات المتبادلة . بل إن هناك من يستمتع بمشاهدة عروض الأوبرا دون أن يفهم اللغة المنطوقة بها مجرد أن يعرف قصة أو حدثية الأوبرا ، فالوسيقى والمناظر والتمثيل والإضاءة وغيرها من عناصر العرض تغنى للمتفرج عن فهم الكلمات في الاستمتاع بالأوبرا للمعرضة .

والأفلام الصامتة تمثل شكلا من أشكال الأداء المسرحي ، ولما من الشعبية العالمية ما يفوق شعبية الأفلام الناطقة . وقد غزا تشارلي تشابلن وميكى ماوس العالم بدون كلمة واحدة نطق بها اللسان .
لا يعني هذا أن نص المسرحية لا ينتقل إلى القارئ شيئا من تأثيرها المسرحي فكلما حسنت الصياغة الفنية للنص ، وكلما كان القارئ أكثر إدراكا وأوسع خيالا ، كان أثر المسرحية المقروءة أكثر فاعلية وإمتاعا . ولكن من النادر إذا يرتفع الأثر الناتج عن قراءة النص إلى مستوى أثر الأداء المسرحي الممتاز . وحتى التوجيهات المسرحية التي يكتبها المؤلف مع الحوار مثل « يكاد يتفجر غضبا » أو « عيناه تفيضان بالدموع » مثل هذه التوجيهات المسرحية لا تحدث نفس الأثر الذي تحدثه مشاهدة المتفرج وهو مشدود الأعصاب في مقعده للممثل وهو يلدع منصة المسرح جيفة وذهابا بينما يكاد يتفجر غضبا ، أو تلمع أعيننا حزنا على الدموع التي تفيض من عيني ممثلة حسناء .

يؤكد رايس أن الأحداث التي تقع في المسرحية لها تأثير أكثر وقعا وفاعلية من الأشياء التي تروى . فالحركة - وحتى إذا كانت صامتة - فإنها أعلى صوتا من الحوار نفسه . ونادرا ما تثير النكتة اللاذعة أو اللعب بالألفاظ نفس القدر من الضحك الذي يثيره موقف مثل اللقاء شخصيتين متناقضتين . ويعرف هذا النوع من الضحك في لغة المسرح بضحك المواقف . فعندما نقرأ نص مسرحية نجلس فيها شخصية على قبعها ، أو على مقعد لم يحف طلاؤه بعد ، أو يسقط فيها شخص في هوة عميقة ، أو أن يفقد سرواله . فلا تتجاوب مع القراء بأكثر من ابتسامة عابرة . بينما إذا تجسدت هذه المواقف على المسرح فإنها تثير بيننا عاصفة من الضحك . وما ينطبق على الكوميديا ينطبق أيضا على التراجيديا عندما نشاهد مثلا الشخص الشرير وقد علت وجهه أمارات السوء ، وهو يرقق متلصحا فوق منصة للسرح لكي ينفذ هدفه الإجرامي . إن هذا المشهد يبعث في نفوسنا الإثارة والرهبة بدرجة أكبر مما يدل عليه وصفه في النص المكتوب .

لا يهدف رايس بهذا الكلام إلى التقليل من شأن المسرحيات في عالم الأدب المقروء ، أو إلى تثبيط عزيمته هواة قراءة المسرحيات . ففي الإمكان الحصول على النشوة والإثارة الفارقة من مجرد قراءة النص المسرحي ، بل ويسر الكاتب المسرحي أن يرى أعماله في أبدى القراء . لكن هذا لا يكفي إطلاقا لأنه يكتب أساسا لكي تتحول مسرحيته إلى جسم حي ينبض فوق خشية المسرح أمام أكبر عدد ممكن من النظارة . ويرى شخصياته تدب فيها الحياة ويسمعه وهي تردد كلماته . هناك بعض الكتاب المسرحيين - ورايس منهم - يبدؤون كتابة النص بعمل نموذج أولي لما ستكون عليه منصة المسرح ، حتى يتأكدوا من نوعية الأثر الذي ستحدثه المواقف في نفس الجمهور ، ولكن يعملا تحركات شخصياتهم في حدود الرؤية التي تتحكم فيها مساحة المنصة ذاتها . والكاتب المسرحي المدرك تماما لأسرار منتهه يضع نصب عينيه دائما ، أنه لكي يوصل ما كتبه ، فإنه يعتمد على جهاز دقيق لا يشتمل فقط على عناصر مادية وآلية وتنظيمية ، بل ويشتمل أيضا على عوامل التوصيل المفسرة للنص نفسه . إن هذا الجهاز يسمى المسرح وبدونه لا يكون هناك فن مسرحي على الإطلاق . وقد أدرك رايس هذه الحقيقة جيدا وأخرجها إلى حيز الوجود في أعماله المسرحية .

إدوين آرتلنجتون روبنسون من أعمدة الشعر الأمريكي الذين سعوا إلى بلورة الشخصية الأمريكية في قصائدهم بعيداً عن التأثيرات التي مارسها أوروبا على الوجدان الأمريكي . لكنه لم يقع أسير المحلية الإقليمية التي تمنع الشاعر من الإنطلاق إلى آفاق الإنسانية الرحبة . فقد قدم كثيراً من الشخصيات الأمريكية ومعها شخصيات من قوميات أخرى ، ولم يحاول أن يتعسف في فرض تعريف محدد لها . فالشعر في نظره يستطيع بلورة الشخصية القومية من خلال الشخصية الإنسانية الشاملة ، ولا يقتصر دوره على التعريف المحدد الضيق الذي تلجأ إليه كثير من العلوم الطبيعية . ظهر روبنسون في وقت كان الشعر الأمريكي يعاني فيه من انحسار موجه العظيمة التي بدأها وولت ويتان وإدجار آلان بو وإيميلي ديكنسون . ولم يكن إزرا باوند وت . س . إليوت وجون كرورانسم قد ظهوروا بعد . لذلك يعتبر النقاد شعر روبنسون إرهاصاً لهذه المدرسة التي بدأت مع مطلع القرن العشرين وتركزت بصاتها واضحة على الشعر العالي المعاصر بصفة عامة . وعلى الرغم من أنه لم يحدث ثورة في مجال الشكل الفني للقصيدة ، إلا إنه نجح في استغلال الإمكانيات المتاحة في مجال الوزن والإيقاع وخاصة في قصائده القصيرة التي فضلها معظم النقاد على قصائده الطويلة التي تميل إلى السرد الروائي ذي التحليل المسهب . ولد إدوين آرتلنجتون روبنسون في بلدة هيدتايد بولاية مين . وبعد ميلاده بفترة وجيزة انتقلت أسرته للاستقرار في مدينة جاردنر التي تعد مسقط الرأس الحقيقي له ، والتي كانت الخلفية الدائمة لمظم قصائده وإن كان قد غير اسمها إلى تيرى . في صباه عاش روبنسون حياة هادئة روتينية ، ولم يبدأ حبه للشعر إلا في المدرسة العليا على يدي أحد مدرسيه ا . ت . شومان الذي كان شاعراً هاوياً ومن المهتمين بالأشكال المستحدثة التي بلغها الشعر الفرنسي . ثم التحق بجامعة هارفارد لكنه لم يكمل تعليمه عندما عاد مضطراً إلى مدينة جاردنر بسبب سوء صحة أبيه . ضاقت الدنيا في وجهه في تلك الفترة وخاصة أنه كان يعاني من إصابة في إحدى أذنيه ، وهي

فترة أثرت في شعره وصيغته بمسحة من التشاؤم على الرغم من إنكاره لهذه المسحة . كان اعتقاده في نفسه أنه لا يصلح لأى شيء ولعل سلوته الوحيدة كانت في الشعر الذى منحه جزءا من تعويض اللامعنى المحيط به من كل جانب .

نشر أول ديوان له على حسابه الخاص وكان بعنوان « السيل والليلى السابقة » ١٨٩٦ ، ثم أعاد نشره في العام التالى بعنوان « أطفال الليل » واعتبر منذ ذلك الوقت من أشهر أعمال روبنسون التى تكشف قدرته على التحليل السيكلوجى والتغلغل في أدغال النفس البشرية . من أشهر قصائد الديوان « ريتشارد كورى » التى يقدم فيها صورة مجسدة لإحدى الشخصيات في ستة عشر سطرا على طريقة الشاعر الإنجليزى روبرت براوننج . والقصيدة ليست مجرد صورة وصفية لكنها تسرد ما يشبه القصة القصيرة التى تحمل في طياتها معنى شاملا من معانى الحياة ، والقرن نحكى مأساة رجل انتهت حياته بالانتحار على الرغم من النجاح الذى حققه .

كان الرئيس ثيودور روزفلت قد قرأ الديوان وأعجب به ، فأمر بتعيين روبنسون في مصلحة الجمارك بنيويورك ، واستلم عمله بالفعل ولكنه بحاسة الشاعر المرهقة أدرك أن هذه الوظيفة ليست إلا من باب الإعاقة فأبت عليه كبرياء الفنان أن يستمر فاستقال بالفعل على الرغم من حاجته الملحة إلى العون الاقتصادى . كان من المزعج أن يعيش بعد ذلك حياة كلها قلق وتوتر وعوز وعزلة لم يخفف وطأتها سوى بعض الأصدقاء القليلين ، أو اللجوء إلى الخمر هروبا من موجات الاكتئاب التى اجتاحت كيانه . وكان الشعر قد منحه بعض التوازن ، فاستمر في كتابة القصائد المتناثرة التى جمعها بعد ذلك في ديوانه « كابتن كريج » الذى نشره عام ١٩٠٢ تجلّت نظريته الموضوعية إلى الحياة في عدم سماحه للاكتئاب النفسى أن يسيطر على روحه الشعرية طالما أن القصيدة في حاجة إلى نغمة متناقضة ، كما نجد في قصته التى كتبها بالشعر المرسل ضمن الديوان بعنوان « سيرة أناديل » . والى تسرد موقفا وعد فيه رجل زوجته وهى على فراش الموت ألا يتزوج مرة أخرى ، بينما نجد موقفا مقابلا لذلك فيه تجد امرأة زوجها الذى يلفظ أنفاسه الأخيرة نفس الوعد . ويحدث أن يتقابل الرجل والمرأة اللذان بقيا على قيد الحياة ، ويغرضان معركة نفسية مع الضمير الذى يذكرهما دائما بوعدها للراحلين . لكن تيار الحياة أقوى من أى وعد طارئ ، فتستمر الحياة ويلتق الطرفان .

في عام ١٩١٦ نشر روبنسون ديوانه التالى « الإنسان في مواجهة السماء » الذى يحمل عنوان القصيدة الرئيسية التى كانت من أسباب ترسيخ شهرته . فقد أطلق روبنسون لتأملاته العنان ، وألقى أضواء قاصصة على الفلسفات والمعتقدات الكثيرة التى تحاول تفسير موقف الإنسان - ذلك المخلوق المنزل - من الكون . فالشعر من أقدر فروع المعرفة الإنسانية التى يمكن أن تقترب من قضية مصير الإنسان ، ولذلك فالرجل الذى نراه في القصيدة يرمز إلى الإنسان في كل زمان ومكان . وعلى الرغم من أن مآسى الحرب العالمية الأولى هى التى أوحى بمضمون القصيدة فإن روبنسون اتخذ منها رمزا للنار التى يمتزق بها العالم الذى أشعلها بنفسه وعليه أن يدفع ثمن ذلك الخطأ المأساوى . بينما يمثل غروب الشمس رمزا للموت المحيط بالبشرية من كل جانب . استغاد روبنسون من العلوم الحديثة في تفسير علاقة الإنسان بالكون . وأثبت بذلك قدرة الشعر على الاستفادة بكل فروع المعرفة . ويبدو أن الجلو الذى أحدثته الحرب قد ضاعف من نوبات الاكتئاب داخل روبنسون ، فاندفع بكل قوته في

تبار الإيمان بالمعنية التي أفقدت الوجود كل معنى مقبول له . حازت القصيدة إعجاب معظم النقاد من أمثال هـ . هـ . كلارك الذي وصفها بالخصوبة الفكرية المزوجة بوقار الشكل ، بينما قارنها نشارلز كينستر بالجمال الذي يلمسه القارئ في ملاحم دانتي . أما إيمري نيف فيريطها بالرأى العظيمة التي عرفها الشعر الإنجليزي في القرن التاسع عشر ، ولكنه قال : إنها تتميز بالروح الهجومية التي تخرج الضحك بالاحترار ، والتكلم بالتحاطف والوقار . بينما يقول الناقد هاو واجتر إنها حطمت معظم تقاليد الشعر الكلاسيكي واقتربت أكثر من اللازم من أسلوب النثر السردى . وله الحق في هذا لأن القصيدة تتألف من ٣١٤ سطرا ولا تتبع وزنا واحدا ، بل تختلف في الطول وتتميز قوافيا بعدم التناسب أو التكرار . ولعل روبنسون كان يؤمن بأن مضمون القصيدة هو الذي يتحكم في نوعية الأوزان والقوافي المستخدمة وليس العكس .

أما من قصيدة « ميرلين » ١٩١٧ فكانت أول قصائده الثلاث التي تتخذ من عصر الملك آرثر وفسان المائدة المستديرة مضمونا لها . وهي قصيدة سردية من الشعر المرسل وتتناول الإيمان الصارم الذي لا يجيد للحكم ميرلين الذي استدعاه الملك آرثر لاستشارته بخصوص مؤامرات مودريد ابنة غير الشرعي ، والعلاقة الغرامية المحرمة بين جينفر ولونسيلوت . هاجم النقاد القصيدة بسبب فقدانها للوحدة العضوية ، ويبدو أن المضمون سيطر على فكر روبنسون لدرجة أنه أسست الضرورات الجمالية للشكل الفني . تمثل هذا المضمون في التعفن الذي كان يحمل في دنيا الملك آرثر . وأن المصير الذي عانى منه واستحقه ، كان نفس المصير المترص بالأجبال التي تلت هذه الحقبة التاريخية .

في قصيدة « لونسيلوت » ١٩٢٠ استأنف روبنسون نفس المضمون متخذاً منه إسقاطات على عصره . فهو يحسد القرضي والدمار الذي أعقب غرام لونسيلوت بيجنفر ، واكتشاف الملك للخيانة الزدوجة ، خيانة الزوجة وخيانة الصديق . وعندما يأمر آرثر بحرق الملكة بيرغ لونسيلوت ورفاقه إلى إنقاذها ، ويقضي الاثنان شهورا عدة سوا . لكن لونسيلوت يبعد جينفر إلى آرثر ويشترك في حرب تنتهي بسقوط آرثر ثم يزور جينفر في أحد أديرة الراهبات الذي لجأت إليه ، ولكنه يرحل وحده باحثا عن بضيض من الضوء ربما اخترق هذا الظلام المدهم . يحسد النقاد أن هذه القصيدة ليست من أفضل أعمال روبنسون . يقول كريستوبرج أن الصراعات في هذه الثلاثية تبرز الرجال في صورة مشوهة . فهم يتمون إلى المجتمع الأمريكي المعاصر لروبنسون بكل الإحباط واليأس والفشل والصراع الفكري الذي ييئه . لذلك تلاشت تماما المآلات الرومانسية التي عهدتها في هذه القصص البطولية .

أما القصيدة الأخيرة في الثلاثية « ترسترام » ١٩٢٧ فتعد أفضل الثلاثة من حيث اعتمادها على العاطفة الإنسانية كعمود فقري لها بدلا من اهتمامها بالسرد الروائي للقصّة . لم يعد التهمك المرير هو الأساس . بل الأحاسيس المتضاربة التي يصعب تحديدها في كلمة . وقد قوبلت القصيدة بحماس كبير وحصل بها روبنسون على جائزة بوليتزر . اعتبرها إيمري نيف أفضل قصيدة في اللغة الإنجليزية أغفلت من قصة ترسترام مضمونا لها ، وإن لم تكن تحفة روبنسون الوحيدة . يقع ترسترام بعنف في غرام إيزولت الزوجة الفاتنة لعمه العجوز ، لكنه يتزوج من إيزولت أخرى لم يستطع أن يبادلها الحب إطلاقا ، وهي التي يسيطر استسلامها المثير للشفقة على القصيدة من

أولاً إلى آخرها أما جسم القصيدة نفسه فيتكون من السعادة التي تلونها العاشقان لكنها انتهت بالموث بحشد الشاعر كل طاقاته للبورة هذه الملائمة من صور البحر والنجوم وكل الرموز التي توحى بعالمها الخاص . ولا ينسى روبنسون أن يناقش بين الزوجة والعشيقة : الزوجة المهلهة التي تعيش تحت أمر زوجها الذي لا يرغب فيها ، والعشيقة التي يلهث في أعقابها دون أن يحصل عليها في النهاية . كان الوصف التجسدي الدقيق للمعاطفة المختلفة من أعظم إنجازات روبنسون الشعرية في هذا المجال .

في عام ١٩٢١ نشر روبنسون ديوانه « حصاد آفون » الذي ترك فيه أقاصيص العصور الوسطى ، وعاد إلى العصر الحديث لكي يستغل اكتشافات علم النفس الجديدة في تحليل شخصياته . لذلك يتركز اهتمامه على تحليل الأفكار والأحاسيس والحالات النفسية ، مبتعداً كثيراً عن الاهتمام بأحداث القصة في حد ذاتها . في هذه القصيدة يقدم روبنسون عالمياً من نيويورك يعيش مطاردة بالخوف من أوهامه . تجسدت هذه الأوهام في شخص اعتقد أنه ألد أعدائه ، وعاش على هذا الاعتقاد ، ولكنه عندما يعلم بموت عدوه لا يشعر بالارتياح بل تبدأ حياته في الضمور إلى أن تنتهي هي الأخرى وكأنها كانت تنفد على الخوف والرعب والمداوة ، ربما كان روبنسون يرمز بهذا المدخل إلى الشيطان الذي يطارد الإنسان منذ ميلاده إلى مماته فهو يعود إلى نعمته المفضلة في تجسيد حيرة الإنسان في هذا الكون الذي يعيش فيه مطارداً دون أن يدري تماماً من الذي يطارد .

على الرغم من نجاح قصائد روبنسون القصيرة فإن هدفه دائماً كان كتابة القصائد السردية الطويلة التي تجمع بين الكثافة الشعرية والتحليل الروائي . في قصيدة « الرجل الذي مات مرتين » ١٩٢٤ يعتمد روبنسون على الشعر المرسل الذي يسرد به حياة بطله الموسيقى الذي حطم حياته بالانكباب على الملذات الحسية . وعندما يستيقظ ضميره ويؤنبه بمرارة ، يمزق مخطوطتين لسيمفونيتين كان قد انتهى من تأليفها . ويستعد لمغادرة الحياة بقتل نفسه جوهاً في غرفة السطح التي يقطنها . ولكن فجأة يشعر بنبض المعقربة داخله مرة أخرى ويقرر أن يعيش من أجل فنه . ينفذ قراره بالشروع في تأليف سيمفونيته الثالثة . لم يستطع أن يصم أذنيه عن الاستماع إلى نداء الحياة . ومن الواضح أن المضمون الفكري للقصيدة يؤكد بأسلوب فني أن الإنسان مسئول عن خلاص نفسه وعليه أن يتخذ القرار بإرادته الذاتية . أما انتظار العون من الآخرين فلا يعني سوى الاستسلام للموت . يشكل الاعتقاد على النفس إحدى الثغرات الرئيسية في قصائد روبنسون بصفة خاصة ، وفي الأدب الأمريكي بصفة عامة .

في قصيدة « شكوك ديونيسيوس » ١٩٢٥ يبدو وعي روبنسون بالأوضاع السياسية التي يمكن أن تتردى فيها الإنسانية . هذا ما حدث بالفعل عندما قامت النازية في ألمانيا والفاشية في إيطاليا بعد ذلك . يعبر روبنسون عن مخاوفه من التطورات السياسية التي على وشك أن تجرف العالم إلى جحيم النظم الشمولية الديكتاتورية التي تدعى النظام والكفاءة والحرية بينما تهدف أساماً إلى قهر الإنسان عقلاً ووجداناً والقصيدة عبارة عن حوار بين الشاعر وإله الخصب الإغريق ديونيسيوس الذي يرمز إلى الحياة الحرة المطلقة بكل معانيها . في نفس الديوان يقدم روبنسون قصيدة تعالج نفس المضمون من خلال الحوار الشعري بعنوان « ديموس وديونيسيوس » ١٩٢٥ وهي قصيدة تنبش بحب الحياة وتؤكد أنه بالرغم من وجود الديمقراطية كضرورة حيوية فإنها لا تملك الضمانات التي

تحافظ على استمرارها وتأصيلها . والسبب في ذلك أنها في أحيان كثيرة تلبس ثوب ديكتاتورية الأغلبية التي تجبر الإنسان المبقرى على أن يصبح ضمن القطيع . لذلك يجب أن يتمتع الفرد بالديمقراطية بنفس الدرجة التي يتمتع بها المجتمع وإلا تحولت إلى أبشع صور الديكتاتورية . لعل روبنسون كان متأثراً في هذا بنظرية الفيلسوف كالفن التي تؤكد أنه لن ينفذ الأغلبية سوى القرار الحكيم الذي تتخذه الصغرة القليلة المختارة . يقول ديونيسيوس في القصيدة : إن الديمقراطية لا تنفي المساواة المطلقة وإلا تحولت إلى نوع من الديكتاتورية الشمولية التي تحول الأمة إلى قطيع يساق إلى حيث لا يعلم . ومن الواضح أن الفيلسوف الأمريكي إيرمسون كان له دور كبير في تشكيل هذا المفهوم في الوجدان الأمريكي وكان من الطبيعي أن يمسك روبنسون هذا المفهوم في قصائده . في قصيدة « بيت كافندر » ١٩٢٩ يحسد روبنسون شكوك الإنسان وحيثه في هذا الكون ، وعجزه عن الوصول إلى مرحلة اليقين من خلال شخصية كافندر الزوج الذي دفع بزوجه من أعلى الصخرة إلى الهاوية لأنه شك في إخلاصها له . لكنه لم يتبد مرحلة الشك إلى اليقين ، وظلت الوسواس تتهش عقله ووجدانه مع تجواله الدائم على حافة الصخرة لئله يتخلص من النار التي تشتعل داخله .

يبدو أن نظرة روبنسون المأسوية إلى الكون كانت ترداد قديمة كلما تقدمت به السن . فقد كانت قصائده المبكرة زاخرة بالتهكم والسخرية كما نجد في ديوان « المدينة التي تقع أسفل النهر » ١٩١٠ . فثلاً في قصيدة « مينغر تشين » ١٩٠٧ يقدم روبنسون صورة لشخصيته زاخرة بالتهكم والسخرية وروح الدعاية . فيها يشر تشين أنه ولد خارج زمة ، فينطلق بوجوده إلى العصور الوسطى حيث الرومانسية والمثالية على أمل أن يرتدى حلة الفرسان الحديدية ، ولا يستخدم النقود التي تذكره بالحياة المادية . يبدو أن القصائد التي كتبها روبنسون في حالة نفسية طيبة إلى حد ما ، كانت من أنفجج قصائده شكلاً ومضموناً لأن الفكرة لم تسيطر عليه تماماً ، وبالتالي لم تنس الضرورات الجمالية للشكل الفني . من هنا كان اختياره للألفاظ والجمل والأوزان موقفاً من الناحية الوظيفية .

على الرغم من إنجازات روبنسون وإضافاته التي لا تنكر إلى تراث الشعر الأمريكي ، فإنه كان يفتقد في بعض الأحيان إلى الصور الدرامية المجددة مما أوقعه في خطأ التقرير المباشر . والخطابة البلاغية . لكن كانت هذه الأخطاء نتيجة لريادته في البحث عن تقاليد جديدة للشعر الأمريكي بعد ويتان . ويعترف معظم النقاد بأنه مهد الطريق لمدرسة الشعر الجديد التي تزعمها إزرا باوند ، وت . س . إليوت ، ووليام كارلوس ويليامز وغيرهم من الشعراء الذين حملوا لواء نهضة الشعر الحديث .

فيليب روث من القاصين الأمريكيين اليهود الذين لا يرون المجتمع الأمريكي أو العالم الخارجي إلا من خلال نظرة لا يمكن أن تتخلل عن لونها اليهودي القح . وهو ككاتب قصة قصيرة أو طويلة لم يحقق نجاحا يذكر في مجال القصة كفن أدبي قائم بذاته . فلم يكن يملك الوعى الحاد بضرورات الشكل الفني وحميات البناء الدرامي . لكن مضمونه الذى يصدر أساسا عن الفكر اليهودي العنصري جعل دوائر الصحافة والنشر الواقعة تحت النفوذ الصهيوني تقوم بالدعاية الضخمة لقصصه بحيث فرضته فعلا على مجال القصة الأمريكية المعاصرة . ونحن نعلم جيدا الدور الخطير الذى تلعبه أجهزة الإعلام والدعاية في تشكيل الرأى الخاص للمواطن الأمريكى العادى فلاحتيى لديه رأى خاص به يمكن أن يصنعه كما يجب طبقا لنظرة الموضوعية إلى مجتمعه . كان فيليب روث غيبشا بحيث لم يقع في محذور الدعاية الصريحة للكيان اليهودي داخل المجتمع الأمريكى بل استخدم السخرية الظاهرة لكي يبدو وكأنه خارج على المجتمع اليهودي ، وبالتالي يستطيع أن يستقطب القراء الذين لا يتعاطفون مع اليهود . وفي الانسياق مع شخصيات قصصه وأحداثها يمكن أن يتحول هؤلاء القراء تدريجيا إلى المتعاطف مع الفكرة اليهودية من خلال تتابع المواقف الفكاهية التى تقرب الشخصيات اليهودية إلى قلوب القراء .

ولد فيليب روث في مدينة نيومارك بولاية نيو جيرسى . وتدرج في التعليم حتى حصل على درجة الماجستير من جامعة شيكاغو عام ١٩٥٥ الذى قام بعده بالتدريس في نفس الجامعة . ومنذ عام ١٩٦٠ أصبح محاضرا زائرا لقسم التأليف الأدبي في جامعة أيوا . كان أول إنتاج قصصى له « وداعا كولومبس » عام ١٩٥٩ وهو عبارة عن قصة طويلة وبمجموعة من القصص القصيرة أثارت جدلا بين القراء والنقاد وحازت على جائزة الكتاب القومى في نفس العام مما جعل روث يحصل على منحة جوجنهايم للترغ لكتابة القصة . في « وداعا كولومبس » تبرز مهارة

روث في استخدام السخرية اللاذعة حتى لا يتهمة أحد بالدعاية لفكرة معينة . كانت القصة الطويلة التي استمار الكتاب عنوانها تعالج - بأسلوب عميق ولكن جازح - أحداث قصة حب وقعت صيفا . أما باقي القصص القصيرة فتتخذ من الحياة اليهودية المعاصرة مضمونها بحيث تبلى هذه الحياة وكأنها مستقلة تمام الاستقلال عن المجتمع الأمريكي .

من الواضح أن أعماله لم تكن تستحق كل هذه الضجة ولكن التفوذ اليهودى فى الإعلام والنشر قام بدوره خير قيام . ويكنى مثلا أن نسمع الروائى اليهودى الأمريكى صول ييلو وهو يحتسبه بقوله : « لقد أثبت روث مهارته الفائقة وسرعة بديته الحاضرة ، ونشاطه الفكرى المتوقد وهو لم يزل بعد فى السادسة والعشرين من عمره » . وقد نشر ييلو هذا الرأى فى مجلة « كومنترى » التى تصدرها الدوائر الثقافية الصهيونية فى الولايات المتحدة . ولم يكن ييلو هو الوحيد الذى دق الطبول لحقدم روث بل اشترك معه كثيرون من كبار النقاد من أمثال ألفريد كازن وإيرفينج هاو طعما فى اكتساب رضاء مراكز القوى الصهيونية فى مجال الأدب الأمريكى . من الواضح أن اليهود يحتفلون لكل شىء يريدون القيام به . فعندما قرروا فرض فيليب روث على ميدان القصة الأمريكية ، فى الحال اختفت الميروب والأخطاء الفنية التى تتوزع قصصه . فثلا لم ينقد أحد المواقف المتفعلة التى يقحمها روث من أجل الإيجاء بأفكاره اليهودية . ولم نسمع هجوما على البناء الدرامى المهار عنده ، أو على الأحداث التى عجزت عن تطوير البناء ، أو على الخاتمة التى جاءت على شكل سقوط مفاجئ لم يمهده له فى سياق القصة . كل هذا نجده فى قصة روث الطويلة « وداعا كولومبس » ومع ذلك نغاضى عنه النقاد وتكلموا عن عبقرية المبكرة والمستقبل الباهر الذى تنتظره القصة الأمريكية على يديه . كان ستانلى إدجار هيمان هو الناقد الوحيد الذى تناول قصص روث بالتقد للموضوعى ولذلك كان من الطبيعى أن يكون صوته خافتا بين دقات الطبول التى يقرعها النقاد الآخرون .

وبعض قصص روث القصيرة لا تخرج عن كونها مجرد نكات سخيفة . ومع ذلك اتبنى النقاد لاستخراج الكنوز الفكرية الكامنة تحت سطحها . وعندما أصدر روث كتابه الثانى « دعوة للذهاب » عام ١٩٦٢ لم يحدث أى تطور فى فنه القصصى بل وقع فى نفس الأخطاء والثغرات مما يؤكد أن روث لم يملك أساسا الوعى الحاد بأصول فن القصة ، وإنما يكتب فقط لتسجيل دعائيه المستنرة للفكرة اليهودية . فكتابه الثانى عبارة عن رواية طويلة تزيد فى حجمها عن « وداعا كولومبس » حوالى ستة أضعاف . وهى نفس النسبة التى تضاعفت بها أخطاؤه وثغراته وبالتالي لا يمكن أن نصفها بالرواية ذات الشكل الفنى المحدد ، والوحدة العضوية الجاهلية . بل هى فى الواقع قصتان متصلتان برباط مفتعل ومقحم . ويجاول روث أن يشتت فكر القارئ بعيدا عن هذه الأخطاء بتقديم توليفة خصبه من المواقف الجنسية لكن يوحى بعالية مضمونه . فالجنس ليس قاصرا على اليهود فقط أو على أية فئة أخرى بل تشترك فيه جميع مخلوقات الله على أرضه ، وهو الطاقة التى تمكن الإنسان من التوالد والاستمرار .

وقد تطرف روث فى استخدامه للمواقف الجنسية فى روايته الأخيرة « شكوى بورتنوى » أو « داه بورتنوى » التى تستند مضمونها أيضا من حوار اليهود فى أمريكا ، وتتخذ مظهر السخرية مما يسمونه هناك « الأم اليهودية »

وهي الأم التي تستولى على كيان أبنائها تحت ستار من الحب والحنان والعطف . والرواية مفرطة في البذاءة لدرجة أنها تتخذ من المادة السرية عند النشء محورا لما تحفل به من نكات ومواقف مضحكة . ولكنها تأخذنا في النهاية إلى سباحة في إسرائيل حيث يجد اليهود الخلاص . هكذا يكشف فيليب روث عن حقيقته الصهيونية برغم إخفاء دعايته تحت ستار من الفكاهة والجنس . وليس عجيبا أن يحرص على دس هذه الدعاية في كل قصصه لأنها السبب الوحيد الذي جعل منه قصاصا .

(١٩٠٨ - ١٩٦٣)

ثيودور روثكه شاعر أمريكي معاصر يؤمن بأن وظيفة الشعر الأساس هي مساعدة الإنسان على معرفة نفسه أى أن الشعر هو الوسيلة الفنية التي يمكن أن تضع مبدأ أرسطو « اعرف نفسك » موضع التنفيذ . وعندما يتمكن الإنسان من إدراك حقيقة نفسه ، فإن كل فروع المعرفة الأخرى يمكن أن تأتي ناعا . فعلى الرغم من أن النفس هي أقرب العناصر إلى الإنسان ، بل هي الإنسان نفسه ، فإنها أصعب أنواع المعرفة على الإطلاق بسبب المتناقضات والمتغيرات اللانهائية التي تصدر عنها بصفة مستمرة . يرى روثكه أن علم النفس الحديث بكل وسائله وأدواته لم يصل بعد إلى مستوى التجربة الشعرية التي تشكل وجدان المتذوق من الدخائل وتجعله أكثر قدرة على معرفة نفسه وبالتالي معرفة الكون بأسره ، لأن الجزء لا يفصل عن الكل ، والذات لا تتناقض مع الموضوع . وقد اعتبر روثكه نفسه رائدا للفضاء الداخلى بوصول فيه ويجول ليخرج منه بضوء جديد ينير به السبيل الذي تسلكه الإنسانية في مسيرتها الأزلية الأبدية . لعل هذا هو السبب الذي جعل النقاد يتطرقون في البحث عن الدلالات السيكلوجية الكامنة بين أبيات قصائده ، ويطبقون عليه مناهج فرويد وبونج في التحليل النفسى . لكن لم يكن هذا هو هدف روثكه على الإطلاق لأن الرموز والدلالات التي حددها رواد علم النفس في تفسيرهم للأحلام والأوهام لا تمت بصلة إلى الرموز والدلالات الفنية التي يقصدها الشاعر عن عمد لكي يحدث أثرا نفسيا محددًا في قارئة .

ولد ثيودور روثكه في مدينة ساجينولا بولاية ميشيغان . وبعد أن أكمل تعليمة العالى قام بالتدريس في كليات لا فاييت ، وبنسلفانيا ، وبنجتون ثم في جامعة واشنطن . كان أول ديوان يصدر له بعنوان « البيت المفتوح » عام ١٩٤١ وفيه وضع فلسفته النفسية التي تقول : إن الحياة الحقيقية للإنسان هي في أن يعيش كالكيت المفتوح للشمس والهواء والنجوم ، مما يحدد كيانه بصفة مستمرة ويجعله قادرا على اكتساب مناعة ضد التحجر

والتعفن والتجمد . أما الإنسان الذى يفتق على نفسه أبواب أسرارهِ دون أى تنفيس عنها ، فإنه لا يتمتع بالشمس أو الهواء وبالتالي يتحول إلى كهف مظلم فى الوقت الذى يظن فيه أنه يحافظ على كبريائه وكرامته وأسراره الخاصة . أما الحياة الثقافية المعقودة فهى تمنح الإنسان الفرصة لكى يفكر فى أشياء أهم من مجرد الحفاظ على المظاهر الخارجية ، إذ أن روثكه يعتقد أنه لا يوجد ما يسمى بالحقيقة الداخلية أو المظهر الخارجى . فكلاهما شيء واحد والفصل المتعسف بينهما لا بد أن يؤدى إلى انفصام الشخصية .

فى عام ١٩٤٨ أصدر روثكه ديوانه الثانى « الابن الضائع وقصائد أخرى » ، ثم ديوان « حتى النهاية » ١٩٥١ ، « الاستيقاظ » ١٩٥٣ ، ثم « كلمات إلى الريح » ١٩٥٨ ، وهى تعالج نفس فلسفة روثكه ولكن بترويعات مختلفة . فى ديوانه الأخير الذى يحتوى على بعض قصائده الأولى يتناول موضوعات ومضامين قد تبدو مختلفة لكنها فى الواقع تدور حول محور نظرتهِ الثابتة إلى موقف الإنسان من نفسه ومن الكون . فكلها تجسد مفهومهُ للعقولة والحب اللذين يعتبرهما أهم عنصرين تنهض عليهما الحياة الحقيقية للإنسان . اتهم بعض النقاد روثكه بأنه ذاتى أكثر من اللازم وأنه لم يخرج من أية قصيدة له عن دائرة ذاته المتضخمة ، لكنهم لم يدركوا أنه لم يكن يفصل بين الذات والموضوع . فهو عندما يكشف ذاته فإنه فى الوقت نفسه يكشف الكون كله . والشاعر الذى لا يسعى إلى إدراك حقيقة ذاته لا يمكن أن يدرك حقيقة الآخرين . لم يقع روثكه فى عجز تحويل قصائده إلى مجرد صور مكررة للأفكار والأحلام الشخصية التى تنتاب وجدانه ، بل أصر دائما على الربط العضوى بين ذاته والكون . لذلك حصل على جائزة بولنجن عام ١٩٥٨ عن ديوان « كلمات إلى الريح » الذى احتشد بالكلمات المزوجة بكل عناصر الطبيعة الكونية .

يقسم النقاد الإنتاج الشعرى لروثكه إلى قسمين : الأول يحتوى على القصائد التى تتبع شكلا فنيا صارما ، وتجسد أفكارا منطقية عديدة ولغات ذهنية متوقدة ، والثانى يشتمل على القصائد التى تعتمد على تلقائية الأساس وعفويتها وتصل فى بعض الأحيان إلى استخدام الأساليب السريالية فى التعبير مثلاً نجد فى صورة الفئران ذات الأجنحة والوجوه البشرية . ومعظم هذه الصور مستمدة من الصور التى ترسبت فى ذهن روثكه منذ طفولته ولكنه أعاد صياغتها وتشكيلها من خلال التداخل بينها بحيث منحتهِ القوة التعبيرية التى ينقل بها إحساسه إلى القارئ . ولعل من أبرز خصائص شعر روثكه أنه لم يلجأ إلى الغموض أو إلهايم بل استخدم لغة سلسلة بسيطة تلقائية تحمل كثيرا من الرموز والدلالات لكن سرعان ما يلتقط القارئ المعانى المتعددة التى توحى بها هذه الرموز ، ويبدو أن روثكه قد تأثر كثيرا بالصور والرموز المستمدة من طفولته وصباه . كان أبوه من متجى الأزهار والورود وترسبت فى ذهن روثكه الصور المتعددة التى شاهدها فى الحديقة وفى البيت الزجاجى للزهور . وعندما كتب الشعر طفت هذه الصور على سطح وجدانه وفرضت نفسها على قصائده لكى تشكل العالم الشعرى عنده .

يشكل عالم الأحلام عن روثكه عنصرا هاما فى قصائده . فهو يرى أن منطق الأحلام الخصب التلقائى يختلف كثيرا عن منطق الواقع الجاف المحدد ولذلك فإن منطق الأحلام أقرب إلى منطق الشعر الذى يسمى إلى إطلاق النفس البشرية من عقلاها المادى الضيق . فالشعر ليس هروبا من مواجهة الواقع كما قد يعتقد بعض

الرومانسيين السليبين . لكنه نظرة عميقة وشاملة تحتوي الكون كله في لحظة مكتشفة تشجع بها ذات الإنسان بكل جوارحها . في هذه اللحظة يصير الواحد في الكل ، والكل في واحد . وهذا يشكل أسى درجات المعرفة التي يمكن للإنسان أن يصل إليها . أما الانغلاق داخل الذات فلن يؤدي إلا إلى العزلة وبالتالي لن يدرك الإنسان الكون الذي يعيش فيه لأن الظلام قد ملأ الفضاء الداخلي عنده بحيث ضاعت ذاته نفسها من بين يديه . وقد جسد روثكه هذه الحقيقة في قصائده من خلال تنوعات مختلفة ومتعددة بما وضعه في الصفوف الأولى بين شعراء جيله .

(١٩٠٨ -)

وليام سارويان أديب أمريكي من أصل أرمني . استطاع أن يجمع بين كتابة القصة القصيرة والرواية والمسرحية ، وأن يبرز على شهرة تكاد تتساوى مع شهرة الأدباء الأمريكيين العالميين من أمثال وليام فوكنر وأرثر ميللر وثيوس وليامز وجون ستاينبك . ولد سارويان في مدينة فريسنو بولاية كاليفورنيا عن أبوين أرمنيين . تلقى قدرا ضئيلا من التعليم . وسرعان ما التحق بعدة وظائف طلبا للرزق . استمر على هذا المنوال حتى عام ١٩٣٢ عندما بدأ في إفراح مكان له في الحياة الأدبية في أمريكا . وبعد ذلك بعام واحد استطاع أن يصدر أول مجموعة قصص قصيرة بعنوان « الشاب الجريء فوق العقلة الطائرة » . وهذه المجموعة فتحت له أبواب الشهرة والشعبية وأصبح له جمهور من القراء المتحمسين الذين ينتظرون إنتاجه بشوق ، سواء كان قصصا قصيرة أو روايات أو مسرحيات . أصبح معروفا بأسلوبه الذي يمنح إلى التجديد بل والغربة والشذوذ كما عرف بمضمونه الإنساني الواسع الذي يجب الإنسان ويعطف على تطلعاته بصرف النظر عن أية فوارق طبقية ، أو صراعات اقتصادية ، أو تناقضات اجتماعية . ولذلك فالإنسان في أعمال سارويان هو إنسان كل زمان ومكان . وضع هذا الاتجاه في روايته الشهيرة « الكوميديا الإنسانية » التي كتبها عام ١٩٤٣ .

يعبر وليام سارويان على مواكبة الحياة التي يعيشها بكل تفاصيلها الدقيقة . فهو لا يهتم بنزعة دون الآخر ، بل تتساوى في نظره جميع عناصر هذه الحياة من حيث الأهمية والأولوية . وهو يختلف مع الأدباء والمفكرين الذين يختارون مضامينهم من الحياة طبقا لاعتبارات الأهمية التي يتصورونها في أذهانهم . فالحياة قد تتبدى على حقيقتها العابرة في الأحداث والمواقف التي يظنها البعض من التافهة والسطحية بحيث يرفضون الانغماس إليها كلية . يتضح هذا الاتجاه الفكري في سيرته الذاتية التي كتبها عن طفولته بعنوان « راكب الدراجة في بيفرلي هيلز » والتي صدرت عام ١٩٥٢ وفيها يقول :

« كان كل يوم جديد بمثابة مغامرة مثيرة ، فاليوم في حد ذاته مغامرة بصرف النظر عن الأحداث التي تقع فيه . هذا اليوم الجديد فرصة للاقترب من منابع الصحة الفكرية والجسدية التي تتساوى مع معاني الحظوظ التي يتخيلها الإنسان . في تلك اللحظة من الاتحاد مع الحياة تصل الأحاسيس إلى الذروة التي تتنفس فيها مع الكون كله سر الوجود بما يحمله من مادة ونور وتار وزمان . ولا يوجد معنى آخر للحياة إلا في تلك اللحظة التي يتحد فيها الإنسان مع الكون . هذا الاتحاد لا يبدو فقط في الأحداث الملحمية ، لكن في كل لحظة من لحظات اليوم الذي يعيشه الإنسان العادي » .

هنا يتفق سارويان مع ديهاميل عندما يقول إنه لغنى ذلك الذي يرى الحياة اكتشافا مستمرا . ويتخذ سارويان من نفسه ميدانا لكل التجارب الفكرية والوجدانية ، فظننا أن الإنسان جزء عضوي من الكون ، فإنه من الممكن أن يدرك الكون كله من خلال نفسه . هذا لا يعنى التضخم البالغ لذاته ، بقدر ما يعنى الإدراك الحقيقي للعلاقة المصنوية بين الإنسان والكون ، فالإنسان - في نظر سارويان - هو ذلك الكائن الذي يعرف مكانه جيدا من العالم المحيط به ، عندئذ يمكنه الانطلاق من قيود اللحظة الراهنة ، والمخروج إلى المجال المشحون بالقوى غير المحدودة والمعجزات الباهرة . ذلك المجال الذي يفقد فيه الزمن سلطونه التي يفرضها على الإنسان .

الصراع بين الواقع والحلم :

لعل الصراع الواضح بين الواقع والحلم في أعمال سارويان ، يرجع إلى التناقض الذي يمور داخله بين قوى الإذلال الاجتماعي وبين تطلعات الطموح اللاتناهي . ولعل أكبر مظاهر الإذلال تعود إلى الضغوط النافذة التي تفرضها الحياة اليومية على الإنسان وتجعله يتفصل عن ذاته ، وتجبره على فقدان الثقة والصدق والإيمان بالكون والأحياء . أما تطلعات الطموح اللاتناهي عند سارويان فتتجلى في قدرة الإنسان على السمو فوق دوامات الحياة التقليدية ، والاتحاد مع الكون في مظاهره الثابتة والمتحركة . من هنا كانت المسحة الدينية التي تغلف معظم أعمال سارويان . لذلك يقول النقاد : إن أعماله عبارة عن سياحة صوفية بحثا عن حقيقة الوجود ، لدرجة أنه يترك أحيانا قلم الفنان المبدع ، ليلبس مسح الأتبياء الذين يتكلمون إلى البشريوي من السماء . وقد يرفض بعض القراء هذه النغمة لما قد يظنونه تعاليا من كاتب ينظر إليهم على أنهم بشر خاطئين وقد يكونون هالكين لا محالة . يبدو هذا الاتجاه واضحا على إحدى مسرحيات سارويان المبكرة « زمن حياتك » عام ١٩٣٩ والتي بدأ بها مستقبلا مسرحيا لاما . لكن نزعتة العفوية والثقافية بل والارتجالية ، بالإضافة إلى اهتمامه الزائد بالفكرة مع إهمال الشكل الفني بعض الشيء ، كل هذه العناصر وقفت عتبة في سبيل نجاحه وانتشاره مما جعله يقف متخلفا خطوة أو خطوتين وراء هيننجواي وفوكز وأونيل وستاينيك . لكن الناقد جون جاسر يقول : إن نجاح سارويان - الذي ربما يكون محدودا - يعود إلى الذائق الخاص الذي تتميز به أعماله . فقد حافظت شخصياته على اتساقها مع عالم عمل ، مادي صائب ، هذا العالم الذي استمتع سارويان بقلبه رأسا على عقب كان جادا بما فيه الكفاية لكي يعرف كيف يواجه ذلك العالم السوقي للبئلل يمثل هذه المؤلفات التاضحية من قبل « زمن حياتك » و « ظلي في الأراضي العالية » والكوميديا الإنسانية « و « أهل الكهف » . فهناك نوع من الدكاء الحاد

المائم الذى يكن وراء ذلك القناع الساذج من البساطة ، ووراء احتجاجه العاطفى ، وشطحاته العفوية . يؤكد جون جاستران سارويان - فى أبايم مجده - استطاع أن يهزم العالم المادى للمادى الثقافه باستخدامه نوعا محافظا من التفكير . لم يكن سارويان ثوريا بالمفهوم العقائدى التقليدى . كان واقفا من أن أفكاره الشخصية العادية يمكن أن تساعد على تحقيق مثل هذا الهدف . ولكن هذا التواضع البادى لا ينفى وجود مقياس من الجبرأة المثيرة فى أعماله التى تمجد الحب الإنسانى على أنه أقوى من أية طاقة أخرى فى هذا الكون . فهذا الحب الذى يعتقد الناس أنه مجرد عاطفة تقليدية يمكن الاستغناء عنها ، يمكن أن يصنع المعجزات لو آمن الناس بحقيقة جوهره أما تلقائية سارويان العاطفية - وهى العنصر الذى أسف له الناس كثيرا ونعوه عليه - فكانت بمثابة النصل القاطع الذى يرمى الزيف والخذاع ويكشف الأفتنة بمنتهى البساطة والبراءة من خلال شخصيات المتشردين الذين غالبا ما يعرفون عن اتجاهات سارويان الفكرية . لقد كان من خصائص شخصيات سارويان المميزة ، مها كانت غرابة سلوكهم أو شلوذده ، هى أنهم يفكرون بسرعة وبأصالة ؛ وقبل كل شئ ، فإنه لم يكن من السهل قهرهم ، لأنهم يمثلون القوى التصحيحية التى تدخرها الحياة حتى تواصل مسيرتها فى الاتجاه الصحيح مؤكدة وحدة البشرية القائمة على الحب والاتحاد .

هذا الاتجاه ينضح فى مسرحية سارويان « أهل الكهف » التى كتبها عام ١٩٥٧ حيث يتمسك بهلوان عجوز بمهتته فى كبرياء ، ومعه مثلة متعطلة وطاعة فى السن . ويأويان سوا إلى مسرح مهجور سرعان ماتقوض أركانه فرقة من عمال الهدم . ثم ينضم إليهما فى هذه المأساة ملاكم عتف سابق عجوز ، يتميز بالرقه والعدوبة بقدر ما يمتلك من قوة وعنف ، فقد لقيه بسبب رفته غير العادية مع متحليه .

يفتح الملاك الباب لفنائة لايت لها سرعان ماتظن أنها وقعت فى حبه ، لكنها بعد بضعة ساعات تقع فى حب بائع لبن يتمتع بقدر مساو من الرقة والعلوبة . فهو شاب رشيق خفيف الظل ، زاده الصمم رشاقة وخفة . وتقوم امرأة عاملة وزوجها ودهبها المدرب - الذى طالما كان جزءا من عرضها المسرحى - بغزو هذا الكهف فى تلك الليلة الصائبة التى ببيت هدم المسرح . المرأة تحمل طفلها والملاك يسرق اللبن من أجلها ، بينما بائع اللبن يطارده ويقع فى حب الفتاة . لا تقتصر هذه العواطف الإنسانية على هذه الشخصيات بل تمتد أيضا إلى شخصية رئيس فرقة عمال الهدم الذى يؤجل هدم المسرح بضعة أيام كمنحة كريمة للذين يأويهم . لكن هذا لاينى وقوع الهدم ويغادر اللاجئون الغريباء جتتهم المتهمة البائسة حين تنتهى مسرحية « أهل الكهف » التى مزج فيها سارويان العناصر الخيالية بالسريالية والرمزية لكى يجسد فكرته عن وحدة البشرية القائمة على الحب والاتحاد والتعاطف مها تكاثرت الضغوط المادية واللعنوة عليها .

ويؤكد المضمون الإنسانى فى أعمال سارويان أن الأبرياء والأشياء من البشر لأموى لهم فى قلب المدينة القاسية للتحجرة . إن فقرهم الذى لامهرو منه يوضح إلى أى مدى يمارس المجتمع ضغوطه الرهيبة على الإنسان العادى المطحون . هاجم النقاد مسرحية « أهل الكهف » على أساس أن شخصياتها تمثل أشباحا قدمت من فترة الكساد فى الثلاثينيات ، وأن سارويان عاجلها دراميا واجتماعيا كذا لو كان لم يسمع أبدا عن التأمين ضد البطالة وعن مشروعات الإسكان الشعبى . لذلك تميزت الشفقة التى لابد أن يكون المتفرجون قد شعروا بها إزاء مشردى

سارويان بعدم تصديق وضمهم . لكن هذه النظرة النقدية خاطئة في صميمها لأنها تقيم المسرحية من الناحية الاجتماعية والتاريخية فقط ، بينما كان هدف سارويان منها هو تجسيد غربة الإنسان في هذا الكون وحاجته الملحة إلى الحب والاتحاد مع الآخرين . لذلك استخدم الأساليب والأشكال الفنية المميزة للسيرالية والرمزية بعيدا عن تقارير الواقع الاجتماعي والتسجيل التاريخي . ولعل النغمة المميزة لمسرح سارويان أنه يضع شخصيات معقولة في مواقف غير معقولة ، أو شخصيات غير معقولة في مواقف معقولة ، ومن الاحتكاك الدرامي بين الشخصية والموقف تتكشف الخصائص الجوهرية للنفس البشرية بصرف النظر عن الملابس الاجتماعية الراهنة أو الإيعامات التاريخية المرتبطة بفترة معينة من الماضي . .

الثقة في صغار الناس :

في أوائل الأربعينيات كان سارويان من الأدباء الأمريكيين الذين ألقوا الأضواء على حياة الناس العاديين ، مع تقديس حرية صغار الناس . هذا من ناحية المضمون ، أما من جهة الشكل فقد تخلص سارويان من الأنواع التقليدية للسيطرة الدرامية الحرفية ، ورفض الشخصيات الملحمية أو التراجيدية البطولية ، وركز على الأسس المعقولة للقلب النقي الصافي الذي ينتج به صغار الناس . لذلك كان سارويان من أعظم وأشهر كتاب المسرح الأمريكي في الأربعينيات عندما كتب « قلبي في الأراضي العالية » و « زمن حياتك » . ولا يخدر بنا أن نرجع فقدان مسرحياته الأخيرة ليرين سارويان المعروف إلى آفاقه المحدودة الخاصة . فربما كان الدوى المائل الذي أحدثه كل من تيسي وليامز وآرثر ميلر بعد عام ١٩٤٥ ، مستولا عن انطباع التخلف الزمني والسطحية الذي يغلف الأشكال الفنية التي ابتكرها سارويان ، إذا ما قورنت بإيجازات وليامز وميلر . ولكن هذا لا ينفي الإضافات الفكرية والفنية التي قام بها سارويان وخاصة أن الكفاءة في التأليف المسرحي ليست بالضمان الكافي أبداً للنجاح التجاري أو الاستحسان النقدي . ولا شك فإن عدم نجاح سارويان تجارياً في الخمسينيات والستينيات لا يعني عدم نجاحه الفني بأية حال من الأحوال .

يبدو أن ممارسته لكتابة القصة القصيرة جعلته يلجأ إلى الارتجال التلقائي في التحليل النفسي للشخصيات في مسرحياته . والمسرح بطبيعته لا يمتثل كل عناصر التحليل والسر الذي يجذب مجالا أكبر في القصة حيث يمكن للشخصية أن تخلو إلى شخصية أخرى لتبنيها مكون ذاتها ، وحتى يمكن أن تحدث في هذا الصدد إلى القارئ نفسه . أما المسرح فيعتمد على الاقتصاد اللفظي إلى أبعد الحدود الممكنة . ولكن النقاد غفروا لسارويان هذا الارتجال التلقائي بسبب قدرته الفائقة على إشاعة أسس التفاؤل والحب والتعاطف بين الجمهور . هذا بالإضافة إلى أن التبرة الغالبة على مسرحه ، نيرة زاهرة بحجب الإنسانية بكل متناقضاتها وصراعاتها وضعفها وقوتها . ويعتد سارويان أنه لولا الأمانة والصدق والإخلاص لفقدت الإنسانية كل مقومات الحياة المعقولة . فعل الرغم من قوى الشر التي تترصص بالإنسان سواء داخله أو خارجه ، فإن الصدق والإخلاص والأمانة تمكنت من منحه الكثير من الأصالة والصلابة والصمود . هذه الصفات تتجسد في معظم شخصيات سارويان التي تواجه ضغوط الحياة وصراعاتها وليس في أيديها غير تلك الأسلحة التي قد تبدو غير ذات فاعلية في بعض الأحيان ، ولكن

النصر النهائي معقود لها ، والإكاثت الإنسانية قد اندثرت منذ زمن بعيد .

لعل الميزة التي يتجلى بها مسرح سارويان أنه يتعدى عن الوعظ والإرشاد والحض على اتباع الصديق والإخلاص والأمانة . فالصراع الدرامي يحسد هذه الصفات داخل شخصيات نخبأ أمانا على منصة المسرح ويتمتعافنا وحبنا . من خلال هذه الأحاسيس تبدو روعة هذه المثل العليا التي يعتنقها سارويان . فهو يملك القدرة على إثارتنا فنيا في مواجهة شخصيات قد تتحول إلى مخلوقات تقليدية ومملة وباهتة بين يدي كاتب آخر لا يرى في الحياة سوى المواقف للمحمية البطولية والأحداث التاريخية الفاصلة . أما سارويان فيستمر في كشف النفس البشرية من خلال أبسط الناس الذين يعيشون حياة أقل من العادية ، لأن عبقرية الحياة عنده تكن في أبسط مظاهرها ، أما التعقيد فمن صنع الإنسان الذي أغرم باختراع القوانين والتقاليد والعادات وكل مامن شأنه أن يحيل حياته إلى قيود ثابتة قادرة على طمس أى إحساس صادق بها . هذه الفلسفة تتجلى في قصة قصيرة لسارويان بعنوان « حياى على هذه الأرض » يقول فيها :

« أنا ضد مامن شأنه أن يحيل الحياة إلى وجود تافه لاعمى له . في إمكانية أن أحب شخصا يجمع بين البلاءة والإخلاص ، ولكنى لا يمكن أن أحب إنسانا يجمع بين العبقرية والخيانة . وطلماسخرت طوال حياتي من تلك القواعد والتقاليد والعادات والقوالب ، لأنه كيف من الممكن تطبيق مثل هذه القيود على مخلوق باهر مثل الإنسان ، فكل حياة جديدة هى في حد ذاتها قانون خاص بها ، وحقيقة جديدة ، ومعجزة لم تحدث من قبل . كل شيء في هذه الحياة باهر ورائع ومثير ، حتى مايسمونه بنقاط الضعف الإنسانية » .

هذه القصة ليست مهمة كعمل فنى ، ولكن أهميتها تكن في أن سارويان يعبر فيها بوضوح وصراحة عن مذهبه الإنسانى في الحياة . وهو بهذا يعد امتدادا للمذهب الإنسانية أوالميومازم في الأدب ، ذلك المذهب الذى يؤمن أن في الحياة الإنسانية من الحق والخير والجمال ماينبئ أن ننتهز له وأن نبحث وراءه وأن نصوعه في الأشكال الفنية الجميلة مها بدا المضمون كشيئا وبائسا . بل إن الضعف الإنسانى ذاته إذا ما تحول إلى مضمون فكرى لعمل فنى جميل ، فإن الضعف ذاته يتحول إلى عنصر جميل في حياتنا التي لاتستغنى عن الجمال في هذا العالم المادى القاتل . هذا الاتجاه واضح في معظم أعمال سارويان ابتداء من مسرحيته الطويلة ذات الفصل الواحد « قلبى في الأرضى العالية » التي كتبها عام ١٩٣٩ والتي يحسد فيها معاناة الروح الشعرية والشاعرية الباحثة من الجمال في عالم تطحنه المادة ومرورا بمسرحية « زمن حياتك » التي تسودها روح التفاضل المشرق من خلال تأكيدها الفنى لقدرة الإنسان على قهر عوامل التطاحن والتناقص والصراع معتمدا في ذلك على روحه العذبة وبصيرته المضيئة ، نفس المضمون يكرره سارويان بتنويعات جديدة في مسرحياته التالية : « أغنية عذبة قديمة للحيبة ١٩٤٠ ، « الشعب الجميل » ١٩٤١ ، « وأهل الكهف » ١٩٥٧ ، « وسام : ملك القفز » ١٩٦٠ ، وهذه المسرحية الأخيرة كان سارويان قد ارجلها أثناء حضوره البروفات التي قامت بها جماعة المسرح التجريبي في سترادفور بلندن ، ومن الواضح أن النغمة الأساس عند أى كاتب تبرز بشدة في حالة ارجاله التأليف من وحي الساعة .

يبدو أن النقاد قد أصابهم الملل بسبب هذا التفاضل المستمر الذى يبدو غير مبرر أحيانا من الناحية الدرامية ،

لذلك عبروا عن إعجابهم البالغ بـ «أهلا هيا إلى الخارج» التي كتبها سارويان عام ١٩٤٢ واعتبروها أفضل مسرحياته فنيا لأنه تخلّى فيها عن روح التفاضل المبالغ فيها واستطاع من خلالها أن يبلور مضمونا إنسانيا عميقا يتمثل في الحكم بالإعدام على إنسان لم يبل نصيبه من المحاكمة العادلة ، ولم يتأكد أحد من أنه المذنب الحقيقي . هذا المضمون المأسوي استطاع سارويان أن يجسده في مسرحية من فصل واحد فقط ، ومع ذلك تمكن من أن يصل إلى أغوار إنسانية عميقة قد تعجز عن الوصول إليها المأسى الكلاسيكية الصانبة . وهذا إن دل على شيء فإنه يدل على الخصب الفنية التي يتمتع بها سارويان ، ويؤكد في الوقت نفسه أنه لم يلتزم بالتفاضل السطحي الساذج المصطنع بل جعل نظرنه إلى الحياة تشمل كل جوانبها المشرقة والمظلمة على حد سواء .

جيرود ديفيد سالينجر من الروائيين الأمريكيين المعاصرين الذين لم يكتبوا عددا كبيرا من القصص ولكنهم استطاعوا أن يفسحوا لأنفسهم مساحة مرموقة على خريطة الأدب الأمريكي وخاصة أن الإنجازات الأدبية تقاس قيمتها بالكيف ، أما الكم فيأتي في مرحلة متأخرة بعده . بل إننا نستطيع القول بأن سالينجر أقام شهرته على رواية واحدة فقط هي روايته الأولى « حصاد الحشم » التي كتبها عام ١٩٥١ ، ثم تبعها بتسع قصص قصيرة بعنوان « من أجل اسم » ، مع حبي وبؤسى « ١٩٥٣ » ، وبعدها مجموعة قصصية أخرى بعنوان « فراني وزوي » ١٩٦٢ . ومن الواضح أن سالينجر من كتاب الرواية الحرة ، بمعنى أنه لا يكتب إلا إذا أحس بدافع ذاتي يدفعه إلى التأليف ، ولكنه لا يهتم إذا كان محافظا على جمهور قرائه أم أن هذا الجمهور قد نسيه . وهي الحقيقة التي يحرص عليها كل الأدباء المحترفين بأن يكونوا دائما في الصورة التي اعتاد القراء على رؤيتها لهم .

ولد ج . د . سالينجر في نيوروك ، وتلقى تعليمه بين مانهاتن وبنسلفانيا . ومثل معظم الأدباء الأمريكيين الذين شاركوا في الحربين العظميين بطريقة أو بأخرى ، خدم سالينجر في القوات الأمريكية العاملة في أوروبا أثناء الحرب العالمية الثانية . لكن يبدو أن تجربة الحرب لم تترك أثارا عميقة في نفسه كرواى دليل أن رواياته وقصصه القصيرة التي كتبها بعد عودته إلى وطنه من الحجة الأوروبية لم تتناول هذا المضمون . ويبدو أن سالينجر يعتقد أن حياة السلم لا تقل أهمية وخطورة عن حياة الحرب ، لأن مصير الإنسان يتقرر بطريقة حتمية بصرف النظر عن السلم أو الحرب . كان اهتمام سالينجر الأساسي منصبا على الحياة الأمريكية المحلية . لذلك فهو روائى أمريكى قح من السهل أن يسمى « القارئ الذى لا يملك فكرة واضحة عن المجتمع الأمريكى المعاصر ، أو القارئ الذى يرفض قيم هذا المجتمع وتقاليد . ويقتصر سالينجر تركيزه أيضا على حياة المراهقين والشباب من خلال المعاناة الروحية والفكرية والجسدية التي يمرون بها .

اختار سالينجر قطاع المراهقين والشباب بصفة خاصة لأنه يرى فيه خير نموذج للإنسان الأمريكي الذي ما زال يتميز بالعفوية والتلقائية والبراءة بل والسذاجة والاندفاع و التهور والعنف وغير ذلك من الخصائص التي تعرف بها فترة المراهقة في حياة الإنسان . واجتمع الأمريكي نفسه مجتمع جديد بكل ما تحمله الكلمة من معان ، فإذا قيس عمره بأعمار المجتمعات العريقة الأخرى . فلن يتعدى مرحلة الطفولة لا مرحلة المراهقة . لكن هذه المدة تدعمت بالقوة المادية مما جعل المجتمع الأمريكي يسلك أحيانا سلوك المراهق بكل عفه واندفاعه . وقد يرتكب من المحالقات ما يندم عليه بعد ذلك ، لأنه إذا بدأ الحياقة فلا بد وأن يصل فيها إلى نهايتها . ولعل الحرب في فيتنام طاول السنينيات وأوائل السبعينيات تدل دلالة واضحة على الاندفاع العنيف الذي يشكل خاصية بارزة في الشخصية الأمريكية .

كان سالينجر مدركا لهذه الخاصية عندما كتب روايته الأولى « حصاد الحشم » التي يصور فيها مقاومة مراهق أمريكي يدعى هولدن كوفيلد لم يتعد السابعة عشرة من عمره ، طرد من مدرسته لتقصيره في أداء واجباته ، لكنه لا يعود إلى منزله بل يقرر الحياة بعيدا عنه إلى أن ينتهي الفصل الدراسي ويرجع إلى أهله في ميغاده السنوي المعتاد . ولكي ينفذ ما جال بخاطره فإنه يذهب إلى أحد فنادق نيويورك لكي يقضي تلك الفترة القلقة والمضطربة من حياته . تبدو براعة سالينجر الروائية عندما يصف لنا آخر أيام بطله المراهق في الدراسة ، وهي أيام حافلة بالتجوال في الشوارع والطرق دون أى هدف محدد ، وإقباله على الشراب في هذه السن المبكرة ، ومواعيده الغرامية التي لا تفنى إلى شيء ، ورقصه في الحانات كالهنون في محاولة مستميتة لطرد القلق الذي ينهش من الداخل . يسود كل هذه المواقف إحساس البطل بالاحترار والاشمئزاز من معظم الشخصيات التي يتعرف عليها ، ثم يتد هذا الإحساس الكئيب لكي يشمل البطل نفسه عندما يدرك أنه فشل في العثور على المعنى الكامن وراء حياته .

وبرغم أن كل المواقف التالية تصور لنا سأم البطل وميله من كل شيء ، إلا أن السأم لم يتسلل إلى نفسية القارئ لأن سالينجر اهتم بإضفاء جو من الوصف الدقيق الزاخر بالتفاصيل الحيوية والمثيرة للمواقف التي يمر بها مراهقه . وحرص أيضا على تيار الشعور واللاشعور عند بطله بحيث قدم لنا الصراعات والتناقضات والآلام التي تعتمل داخله . ثم بلور لنا العلاقة العضوية بين ما يدور خارج البطل ودخله في هذه المرحلة الحرجة من مراحل النمو والبلوغ . ومشكلة هولدن كوفيلد أنه يبحث عن الصدق الإنساني الذي يجعله يشعر أن هذا العالم مكان صالح للحياة . لكنه يصدم عندما يكشف أن الناس الذين يقابلهم عبارة عن صرور زائفة و باعثة للحياة البشرية كما يتصورها . تتمكنك هذه الحقائق على حياته فيظن في نفسه الجنون والعته . ولكي يحسد سالينجر الدوامه الروحية والفكرية التي تجتاح بطله ، فإنه يصاب بنوبات دوار عنيف تنتابه من حين لآخر .

المفهوم الروائي للبطلوة :

من رواية « حصاد الحشم » يمكننا استنباط المفهوم الروائي عند سالينجر للبطلوة . فهو يرى أن البطل الروائي وإن كان غالبا يمثل قطاعا عريضا من المجتمع الذي يعيش فيه ، فإنه من الضروري أن يتعد عن الخطية بحيث

يمتلك الحياة الخاصة به . وهذه الحياة الذاتية تنبع من الصراعات والتناقضات التي تميز شخصية البطل ، والتي تجعل القارئ عاجزا عن الإصاق صفة أو صفتين به . فهو مزيج من الصفات الإنسانية للمسجمة والمتناقضة على حد سواء ، مما يجعل من المستحيل إدراج الإنسان تحت بند أو نمط معين بالذات . هذا المفهوم واضح في شخصية هولدن كرفيلد الذي يتميز بالغموض والتعقيد والتناقض إلى حد ما ، بحيث يمكننا القول بأنه حالة نفسية مريضة بالقصور في التفكير والإدراك العقلي ، كما نستطيع في الوقت نفسه أن نقول إنه رمز للبراءة والقهاء والحساسية المرفقة التي لم تطمس معالمها الحضارة المادية بعد . وهذه الصفة الأخيرة هي التي رأينا الشخصيات التي تنتمي إلى نفس جيل البطل في الرواية ، والتي منحت الرواية شخصيتها المميزة وشهرتها الواسعة ، وجعلتها رواية تنبؤية تستشرف آفاق المستقبل للحياة في أمريكا بصفة عامة .

يجدر بنا أن نوه باللغة التي يوظفها سالينجر في سرد الروائي . فهو يستخدم اللغة الدارجة بل واللهجة المحلية بحثا عن الصدق الفني ، لأنه يعتقد أن اللغة في يد الروائي عبارة عن مادة خام قابلة للتشكيل ، ولا يعترف بوجود القوالب المسبقة . لكن استخدام اللهجة المحلية سلاح ذو حدين لأنه إذا تمكن الروائي من الصدق الفني الذي يبحث عنه فقد يكون من الصعب على القراء الذين لا يتسعون تلك اللغة المفرقة في المحلية ، أن يتذوقوا العمل الفني بصفة عامة . كان سالينجر مدركا لهذه الحقيقة الفنية فحاول ابتكار لغة ثالثة تجمع بين الإنجليزية الكلاسيكية واللهجة الأمريكية المحلية حتى يجمع بين الصدق الفني وسهولة الوصول إلى قرائه . من خلال هذه اللغة قدم عرضا ساخرا وتهيكا لشخصياته من خلال المستويات اللغوية المتعددة التي تستخدمها في التعبير عن نفسها تجاه الآخرين . ساعدت سالينجر على هذه أذنه الحساسة التي تلتقط التعبيرات والألفاظ ذات الدلالات المتنوعة التي يطلقها الناس في حوارهم اليومي للمتحلل .

لعبت مستويات اللغة المتعددة والمتنوعة التي تستخدمها الشخصيات دورا في تحديد موقفها من البطل . ووضح هذا في لعبة البطل الزائفة بألفاظ البحث عن معنى الوجود الإنساني ، وبين لغة الشخصيات الأخرى التي تمثل المجتمع الأمريكي بكل ما يطنى عليه من مادية مجتة . فلا نجد في لغتهم سوى الاصطلاحات الجافة التي تميز لغة رجال الأعمال . وكانت معظم القيم البريئة التي ترسبت في وجدان هولدن ، قد ورثها من أخيه الأصغر آللي الذي مات في سن الزهور ، ومن أخته الصغرى فوبي ، ومن حلمه القديم الذي صور له نفسه واقفا وسط حقل الشمر ومسكا بالأطفال قبل أن يسقطوا من فوق قمة الصخرة . ومن هذه الصورة جاء عنوان الرواية الحرفي « منقل الأطفال في حقل الشمر » ولكننا أترنا ترجمته إلى « حصاد المشيم » لأنها أقرب إلى المعنى الفني الذي قصد إليه سالينجر . فقد عاد البطل في نهاية الرواية إلى بيته بعد أن قتل في الثور على القيم التي تشرتها طفولته وظن أنه سيجدها على نطاق أوسع في جولته المهرولية في نيويورك .

في عام ١٩٥٣ صدرت مجموعة قصصية لسالينجر بعنوان « تسع قصص » في نيويورك ، وهي نفس المجموعة التي صدرت في العام نفسه في إنجلترا بعنوان « من أجل إسما » مع حبي وبؤسى . لكن يبدو في سالينجر غير متمكن من خصائص فن القصة القصيرة . فهذا النوع من القصة ليس قصيرا من ناحية الطول ، ولكنه شكل فني متكامل له بدايته ووسطه ونهايته . ومن الواضح أن هذه المجموعة كان من نتائج عمل

سالينجر كمحور في مجلة « القصة » التي تركها بعد ذلك لكي يعمل محررا أدبيا لجريدة « النيويورك » . وإذا كان الحوار الذي احتوت عليه هذه القصص حوارا براقا ووشيقا بكل ما يحمله من تفاصيل دقيقة ، فإن الشكل الفني لهذه المجموعة لم يكن بنفس الضجيج الذي لاحظناه من قبل في رواية « حصاد الحشم » . ولعل هذا سببه أن سالينجر اهتم بالتحليل النفسي إلى درجة أحالت قصصه إلى مجرد حالات معروضة على الملأ للنفساني للدراسة . فقد لعب التحليل النفسي دورا كبيرا في روايته الأولى ، لكنه لم يسبب فيه لدرجة الخروج من مجال الأدب وولوج ميدان علم النفس كما فعل في هذه المجموعة القصصية .

أدى هذا بعض النقاد إلى اعتبارا سالينجر الروائي الأمريكي المتخصص في العقد النفسي ، والانتقادات العصبية ، والضحكات المجنونة مع مزيج مربع من الوحدة والعزلة والغربة . فهذا هو المضمون الذي يستمد منه كل رواياته وقصصه القصصية ، للدرجة أن أحد النقاد نشر مقالة في جريدة « نيشن » بعنوان « ج . د . سالينجر : مرآة لأزمة العصر » ولكن الناقد دونالد بار يرفض هذا المفهوم تماما في دراسة له بعنوان « قديسون وحجاج وفنانين » ويقول أن سالينجر فنان أولا وآخر ، والفن لم يخلق ليكون في خدمة التحليل النفسي ، ولا يكتب سالينجر عن حالات مرضية لأنه يقدم لنا قديسين وحجاج وفنانين يبحثون عن المعنى الكامن خلف وجودهم في هذا العالم المجنون . ولا شك أن هولدن كولفيلد بطل « حصاد الحشم » يمثل هذا المزيج من القداسة والفن في عالم لا يعترف بهما أصلا .

الحب ضرورة للإنسانية :

يرى سالينجر أن مأساة الإنسان المعاصر تكن في أنه أوشك أن يفقد القدرة على الحب وعلى الإحساس بالغير . فهذه الحساسية هي التي تفرق بين الإنسان وبين غيره من المخلوقات الأخرى . لذلك تقع كل شخصيات سالينجر في الحب وإن اختلف مفهومه من شخصية إلى أخرى . فالحب يختلف من شخص لآخر باختلاف بصمات الأصابع ، ولكن الجميع يتفقون على أن الحياة بدون حب هي الجحيم بعينه كما تقول إحدى شخصيات سالينجر التي يعيش بعضها في هذا الجحيم على أمل أن يتحقق الحب الذي يراود خيالها . هذا الأمل في الحب يجعل روح التفاؤل تسرى في قصص سالينجر على النقيض من روح العدمية السائدة في الرواية الأوروبية الأخرى عامة والفرنسية خاصة . وهذا التفاؤل الذي يميز الأدب الأمريكي - إذا ما قورن بالأدب الأخرى - يرجع إلى روح الجدة والقوة والأفاق المتعددة التي يمكن للإنسان الأمريكي أن يصل إليها . فما زال الفرد الأمريكي يشعر بأنه يملك من الحرية ما يجعله يحقق كل ما يشاء .

في المجموعة القصصية الأخيرة التي كتبها سالينجر عام ١٩٦٢ بعنوان « فران ووزوي » تبدو المسحة الصوفية واضحة سواء في سلوك الشخصيات أو في ألفاظ الحوار الذي تستخدمه . والصوفية هنا ليست هروبا من الحياة وليست رفضا لها ، ولكنها إحساس جارف بجوهرها يجعل الإنسان أكثر قدرة على مواجهة تقلباتها وأشكالها المتغيرة . هذا المفهوم يتجسد بصفة خاصة في شخصية سيمور جلاس الذي يعد النمط الذي يكاد يتكرر في قصص المجموعة . لكن أسلوب السرد الروائي لم يتطور عند سالينجر منذ « حصاد الحشم » بل نشعر أنه تجدد ،

وأنه على وشك الدخول في طريق مسدود قد ينتهي إلى الإفلاس الفني . وحتى الرموز الخصبة ذات الدلالات المتعددة التي وجدناها في روايته الأولى ، تحولت إلى ألفاظ شبه تقريرية مما ضيق من أفق قصص سالينجر الأخيرة ، وقصر من طول نفسه في السرد الروائي مما يجعلنا نشك كثيرا في أنه سيكتب رواية ثانية على مستوى روايته الأولى

لعل أهم إضافة قام بها سالينجر في مجال الأدب الأمريكي أنه أدخل فيه عالم الطفولة والصفاء والمراعاة كمرحلة معقدة تتحكم في الشكل الذي يتخلده الإنسان عندما ينضج . ولا شك أن سالينجر يختلف كثيرا عن سلفه الأمريكي مارك توين عندما كتب رواياته التي تدور حول مغامرات الصغار من أمثال « توم سوير » و « هاكلبري فن » . كانت روح الدعاية والبراءة هي التي تشكل العالم الروائي عند مارك توين الذي لم يعش تلك الحياة الممتدة والمرقعة التي قدمها سالينجر في أعماله القصصية . لم يستطع سالينجر أن يفصل بين عالم الطفولة البريئة وبين عالم الحضارة المادية الرهيبة ، بل إنه رأى هذه الطفولة في شخصياته الكبيرة سنا . لأن الطفولة عنده ليست مجرد مرحلة من مراحل العمر . ولكنها روح البراءة والصفاء والنقاء والحب ؛ تلك الروح التي بدرتها تفقد الحياة طعمها نهائيا . وبذلك يجسد سالينجر الروح المسيحية التي تتمثل في الآية التي نطق بها السيد المسيح : « إذا لم ترجعوا وتصيروا كالأطفال ، فلن تدخلوا ملكوت السماوات » وفي الآية الأخرى التي تقول : « دعوا الأولاد يأتون إليّ ولا تمنعهم لأن لمثل هؤلاء ملكوت السماوات » .

ينتج هذا المفهوم في قصص « التزول إلى القارب » ، و « الم ويمل في كونيتيكت » و « تيدي » و « زوي » و « فراني » و « ارفوا أعمدة السقف أيها التجارون » . وهو مفهوم جملة أحيانا يفرق في العاطفة الصوفية مما أثر على وعيه بالشكل الفني لأعماله . فليس من المفروض على القصص أن يتبع العاطفة الإنسانية إلى الحد الذي تأخذه فيه بعيدا عن الحدود الجمالية للشكل ، لأن العاطفة ليست سوى أحد العناصر المشكلة للقصة وليست كل شيء فيها .

بالرغم من هذه العيوب الفنية ، فقد تمكن سالينجر من أن يفسح لنفسه مكانا على خريطة القصة الأمريكية المعاصرة بدليل أن معظم كليات الآداب بالجامعات الأمريكية تدرس الآن أعماله القصصية لطلبتها . وفي لقاء تم بين سالينجر وبين الناقد والروائي م . م . فورستر ، قال الأخير إن اسم سالينجر لن يذكره تاريخ الأدب العالمي باحترام وتبجيل فحسب بل إنه سيرتفع إلى مصاف زعماء المدرسة الإنسانية (الميمازم) القديمة في الفكر العالمي . وإذا كان للمذهب الإنساني القديم ينادي بأن للإنسان عزة وكرامة لا ينبغي أن تضيق بين جذران الأديرة التي يجرب إليها الشيوخ خوفا من غرض خضم الحياة ، فإن سالينجر ينادي بأن صفات البراءة والطهارة والنقاء والصفاء والحب لا ينبغي أن تضيق بين تقاليد وتقييدات الحياة المادية المعاصرة . فالإنسان روح قبل أن يكون جسدا وعندما تتسحق هذه الروح تحت وطأة مطالب الجسد ، فإن الإنسان يفقد بالتالي إنسانيته ، ولا خير في أدب لا يهتم بإنقاذ هذه الروح التي تشكل الجوهر الحقيقي للوجود الإنساني في هذا الكون .

(١٨٦٣ - ١٩٥٢)

جورج سانتيانا فيلسوف وشاعر وروائي ونقاد يمثل ظاهرة فريدة في تراث الأدب الأمريكي . فهو ليس أمريكي المولد أو الجنسية ، فقد ولد في إسبانيا وظل محافظا على جنسيته الإسبانية على الرغم من انتقاله إلى الولايات المتحدة والاستقرار فيها منذ صباه المبكر . وطالما أن هذه كلها مسائل تنتمي إلى القناتين واللوائح التي تحدد جنسية المواطن ، فهي قضايا لا تهم الأدب أو الفن في كثير أو قليل . فالفن لا يعترف بالحدود الجغرافية أو التقسيمات السياسية ولذلك يعد جورج سانتيانا من كبار الأدباء الأمريكيين الذين تركوا تراثا ضخما في الشعر والنقد وفلسفة الجمال . قضى أربعين عاما منذ صباه في الولايات المتحدة وأصبح أمريكيا قلبا وقالبيا . ولم تترك إسبانيا في وجدانه سوى ذكريات الطفولة البعيدة . من خلال عمله كأستاذ في قسم الفلسفة بجامعة هارفارد استطاع أن يترك بصمته واضحة على الفكر والثقافة والفلسفة والفن والأدب في أمريكا . يكفي أن نذكر أن من تلاميذه في هارفارد كان . ت . س . إليوت ، وكوتزاد ايكن ، وولتر ليبان ، وفيليكس فرانكفورتز .

ولد جورج سانتيانا في مدينة أفيلا بإسبانيا حيث قضى طفولته التي انتقل بعدها مع أسرته للاستقرار في مدينة كامبردج بولاية ماساتشوستس حيث تعلم وحيث قام بالتدريس بعد ذلك . منذ ذلك الحين لم يشعر بالحنين إلى إسبانيا على الرغم من أنه ظل إسباني الجنسية والسلوك . بدأ تعليمه في مدرسة بوسطن اللاتينية حيث بدأت حاسته الشعرية في التكوين والتطور لدرجة أنه مارس كتابة الشعر بالفعل في تلك الفترة المبكرة . ثم التحق بجامعة هارفارد . وقضى عامين للدراسة في برلين حيث تبحر في الفلسفة الإغريقية . أما الفلسفة الألمانية فلم يشعر ببيل إليها . عاد إلى جامعة هارفارد حيث أكمل دراسته العليا وحصل على درجتي الماجستير والدكتوراه مما مكّنه من العمل أستاذاً للفلسفة في نفس الجامعة . أغرم بالتدريس وكان محاضرا طلق اللسان وحاضر البديهة لدرجة أن أحد تلاميذه عبر عن قدرته في هذا المجال بأنه كان يتلاعب بعقول تلاميذه بفعل أفكاره الجديدة المثيرة ، في

الوقت الذى يتلاعب فيه بعواطفهم من خلال موسيقى كلماته وجمله النعمة الجميلة .
على الرغم من النعمة التى وجدها سانتيانا فى التدريس فإنه كره أن يكون أستاذا محترفا بمعنى الكلمة .
فالوظيفة بالنسبة له قيد يجب أن يتخلص منه . وقد حانت الفرصة عام ١٩١٢ عندما آلت إليه تركه مكتبته من
الاعتماد عليها ماليا ، فاستقال من الجامعة وقضى بقية حياته فى الترحال والدراسة . كان يقوم برحلات من وقت
لآخر إلى إسبانيا لكنه تعود قضاء الشتاء فى روما والصيف فى باريس . قضى الحرب العالمية الأولى فى إنجلترا ،
ومند بداية الحرب العالمية الثانية وحقق وفاته استقر نهائيا فى روما ودفن فى فيرونا .

يقول سانتيانا عن عمله : إنه ينقسم إلى فرعين : فرع شعرى وآخر أكاديمى . أما الفرع الشعرى فينقسم
إلى « قصائد غنائية وخلافه » ١٨٩٤ و « لوسيفر » مأساة عقائدية « وهى عبارة عن مسرحية شعرية يعبر فيها
سانتيانا عن إيمانه بالطبيعة التى وجد فيها كل الحب والخلاص ، فلم تعد الفلسفة المجردة بقادرة على إشباع روح
الإنسان . ثم ديوان « راهب الكرمل » وقصائد أخرى ١٩٠١ ، و « مناجاة فى إنجلترا » ١٩٢٥ ، و « حواريات
راقصة » ١٩٢٥ التى يظهر فيها ستة أشباح - منها خمسة من فلاسفة الإغريق القدامى - يتحاورون مع روح
إنسان غريب على ظهر هذه الأرض حول حياة العالم وتجربة الإنسان والأخلاقيات والمثلث والمقل والحكومة
الخالية . وفى طبعة ١٩٤٨ أضيف سانتيانا ثلاثة حواريات أخرى .

فى عام ١٩٢٥ كتب سانتيانا روايته الوحيدة « البيوريتانى الأخير » التى جلبت له الشهرة على المستوى
الشعبي . فقد جسد فيها فلسفته التى تدور حول الصراع بين سيطرة الأفكار المجردة ونداء الحياة الحسية من خلال
سرد رواى ساخر . يشتمل الصراع الدرامى بين رجل من أهالى نيوانجلاند الذين عرفوا بتزعمهم البيوريتانية أو
التطهيرة التى تنظر إلى أية متعة فى الحياة على أنها خطيئة أو رجس من الشيطان ، وبين شاب آخر من أصل
لاتينى لا يعرف فى هذه الحياة خيرا أعلى وأسمى من متع الحس التى يتلوقها الإنسان بكل كيان . يبدو أوليفر
آلدن كما لو كان آخر سلالة التطهرين المنقرضة . ولذلك تعتريه الشكوك ، وتصف به الظنون التى يعالجها
سانتيانا بيزيم من التهمك والطفل . ويؤدى أوليفر واجبه فى الحياة بصلاية وصرامة لدرجة أنه يبدو بارادا وفاقدنا
لكل عاطفة وإحساس . ومن الواضح أن سانتيانا استمد هذه الشخصيات من الأشخاص الذين تعرف عليهم
أثناء حياته فى هارفارد .

أما عن الفرع الأكاديمى فى إنتاج سانتيانا فيبدأ بكتاب « حاسة الجبال » ١٨٩٦ وفيه يقدم الخطوط الرئيسية
لنظريته فى الجبال ، و « تفسيرات الشعر والدين » ١٩٠٠ الذى يطبق فيه أفكاره النظرية . أما أهم عمل أكاديمى
له فهو « حياة المنطق : أو مراحل التقدم الإنسانى » الذى نشر فى خمسة أجزاء : « مقدمة للمنطق فى الوعي »
١٩٠٥ ، و « المنطق فى المجتمع » ١٩٠٥ ، و « المنطق فى الدين » ١٩٠٥ ، و « المنطق فى الفن » ١٩٠٥ ،
و « المنطق فى العلم » ١٩٠٦ . كان هدف سانتيانا من هذا العمل الضخم تحليل الوعي والإدراك عند الإنسان
من خلال فلسفته التى تؤكد أن لكل شئ مثالى مجرد قاعدة طبيعية ملموسة ، وأن لكل شئ طبيعى تطورا مثاليا
مجردا . تأثر سانتيانا بنظرية صديقه عالم النفس وليام جيمس الخاصة بتيار الوعي عند الإنسان ، وأوضح أن
للمعرفة الإنسانية قطبين : قطب فيزيق مادى يتجسد فى نتائجها العملية ، وقطب دياكتيكى جلدل يوضح

حقيقة الأفكار والقيم والموضوعات . وتشكل حياة المنطق المجرد في مظاهر ملموسة هي المجتمع والدين . والفن ، والعلم . ومن الواضح أن سانتينا لم يأت بمجديد في المنطق الفلسفي ، لكنه كان منظما لأفكاره وأساليبه التي اكتسبت سمرا وجاذبية . وقد تراجع سانتينا عن معظم التفسيرات في كتابه ذي المجلدات الأربعة : « مملكة الكينونة » ١٩٢٧ - ١٩٤٠ الذي اعتمد فيه على فلسفة ديفيد هيوم وشوبنهاور أكثر من اعتماده على المؤثرات الأولى .

يضم كتاب « حياة المنطق » على التفسير المادى للطبيعة والحياة . وهو التفسير الذي تغير إلى حد ما في كتابه « الشك والغريزة الحيوانية » ١٩٢٣ الذي يوضح فيه أنه إذا كان المنطق يغير الإنسان على التشكك ثم البحث جاهدا عن اليقين ، فإن الغريزة الحيوانية تؤدي إلى المعرفة اليقينية الكاملة . وقد مهد هذا الكتاب للأفكار التي وردت في الذي يليه « مملكة الكينونة » الذي يعالج فيها سانتينا الجوهر ، والمادة ، والحقيقة والروح طبقا لتسلسل المجلدات الأربعة .

ومن الطبيعي أن تتوقع أن يكون سانتينا فيلسوفا عندما يخوض في مجال النقد . وهذا ما نجده في كتبه : « ثلاثة شعراء لفلاسفة : لوكريتياس ، ودانتى ، وجيت » ١٩١٠ و « الأفلاطونية والحياة الروحية » ١٩٢٧ و « فكرة المسيح في الأناجيل » ١٩٤٦ . كما كتب دراسات تناول فيها الشخصية الأمريكية مثل « الرأي الفلسفي في أمريكا » ١٩١٨ . وفي عام ١٩٥١ كتب « السيطرة والسلطان : تأملات في الحرية والمجتمع والحكومة » وفيه نادى بفكرة الحكومة العالمية التي يمكن أن تحل كثيرا من مشكلات البشرية .

ولم يدع سانتينا أنه أتى بما لم يأت به الأوائل . فقد قال في مقدمة كتابه « الشك والغريزة الحيوانية » : « إنني بصفة عامة رجل جاهل إلى حد كبير ، فأنا شاعر في أغلب الأحوال ، وليس في إمكانى سوى أن أقدم على المائدة ما يعرفه كل إنسان بالفعل » . ولكنه كان يمتلك قدرة عجيبة على تحليل أى موضوع ساخن تحت ضوء منطق بارد للغاية . وقد قيل : إنه عبر عن نظريته الفلسفية في جملة الشهيرة « إن الفوضى تكن في أعماق كل شيء » وأصبحت جملة تضرب مضرب الأمثال مثل : « هؤلاء الذين لا يتذكرون الماضي لابد وأن يحكم عليهم بتكراره » ، « والتعصب هو مضاعفة جهودك عندما تكون قد نسيت هدفك تماما » ، و « كل شيء في هذه الحياة يمكن أن تنتفي به إذا نظرنا إليه من الناحية المثالية ويمكن أن نبكي عليه إذا فكرنا في مصيره من الزاوية المأسوية ، ويمكن أن نضحك منه إذا أدركنا حقيقة وجوده من الجانب الكوميدي » . من أقواله المأثورة أيضا : « إنه من الأسهل أن نجعل من الملح قديسا من أن نقوم بنفس المهمة مع الغرور الراضى عن نفسه » . ولا شك فإن هذه النظرات الثاقبة قد استفاد منها الأدباء اللذين أتوا بعد سانتينا . وإذا كان سانتينا فيلسوفا بصفة أساسية إلا أن أفكاره وتفسيراته ألقت أضواء كاشفة على مجالات الشعر والنقد والرواية مما يحفظ له مكانة بين أعمدة الأدب الأمريكي خاصة والعلمى عامة

(١٨٧٨ - ١٩٦٧)

ولد الشاعر الأمريكي كارل ساندبرج في بلدة جيلزبرج بولاية إلينوي من أبوين سويديين هاجرا إلى الولايات المتحدة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر للاستيطان بها . ومنذ صباه الباكر ترك المدرسة ليشغل بعدة أعمال متواضعة للغاية ، وذلك قبل أن يلتحق بالجيش لكي يشارك في الحرب الإسبانية الأمريكية . بعد انتهاء الحرب عاد إلى مسقط رأسه لكي يلتحق بالجامعة هناك ، ثم إنجبه فيها بعد إلى الاشتغال بالصحافة في شيكاغو . وكان في هذه الأثناء قد بدأ في نشر أول أشعار له متأثرا فيها إلى حد كبير بشاعر أمريكا الكبير وولت ويتان وخاصة في شعره الحر ، وفي صورته المستمدة من الحياة الإقليمية والريفية التي عرفت بها مناطق الغرب الأوسط الأمريكي..

يرجع ساندبرج في أشعاره القصيرة التي لا تزيد في بعض الأحيان على فقرة واحدة فقط ، ولكنها مشحونة بالمعاني وأصدائها ، وبالصور وظلالها . وقصائده لا تخلو من حماس للحياة الأمريكية وخاصة الروح الديمقراطية التي تميزها . في عام ١٩٢٦ نشر أول مجلدين عن سيرة الرئيس لينكولن الذي كرس لدراسته جزءا كبيرا من حياته فيها بعد . كان عنوان المجلدين الأولين : « إبراهيم لينكولن : سنوات البراري » . تبعها المجلدان الثالث والرابع عام ١٩٣٩ بعنوان « إبراهيم لينكولن : سنوات الحرب » . بذلك تمت المجلدات الأربعة لهذا العمل الضخم الذي يعد مرجعا هاما لكل من يهيمه دراسة هذا الرائد الأمريكي الذي ساهم بأكبر قسم في إنشاء الدولة الأمريكية .

كتب ساندبرج أعمالا نثرية أخرى ، لكن قيمته في التراث الأمريكي ستظل متمثلة في إنجازاته الشعرى الذي خلفه في الدواوين التالية : « قصائد شيكاغو » عام ١٩١٥ ، و « حصاد القمح » ١٩١٨ ، و « الدخان والصلب » ١٩٢٠ ، و « صباح الخريف يا أمريكا » ١٩٢٨ ، و « نعي لكل الناس » ١٩٣٦ ، و « الديوان الكامل »

١٩٥٠ . وكان قد سبق له أن نشر ديوانا من الشعر الشعبي والفولكلورى عام ١٩٢٧ بعنوان « حقبة الأغاني الأمريكية »، ضمنه كل الأغاني الفولكلورية التى جمعها في جولاته السنوية في أنحاء الولايات المتحدة . في عام ١٩٥٢ أصدر سيرته الذاتية في كتاب بعنوان « الفرياء الصغار . . هكذا دائما » .

لا يتنى ساندبرج إلى قائمة الشعراء التصويريين أو التشكيليين الذين ترعاهم الشاعر الأمريكى إزرا باوند والشاعرة الأمريكية إيمى لويل ، لكنه نجح في خلق صورة خاصة بشعره للشعب الأمريكى بحيث يراه القارئ من خلال منظار خاص به . ويكاد القارئ المتمرس لا يخطئ اللمسات المميزة لساندبرج وهى اللمسات التى بدأت في أول دواوينه « قصائد شيكاغو » ١٩١٥ التى تحتوى على مزيج من الطبيعية التى تصور الحياة الصناعية في أمريكا ، مع وعى اجتماعى جاد بما يدور في المجتمع ، وإسراف بمض الشيء في العاطفية وإيقاعات الشعر الحر التى تميز كلام الرجل العادى في حياته اليومية . يغلف كل هذه العناصر تكوينات لغوية وأسلوبية لا يستخدمها سوى الأمريكان . ومن الواضح أن روح الشاعر تنضج بالحلب لكل مظاهر الحياة الأمريكية . فهو ليس من الشعراء المتمردين أو المتشائمين أو الساخرين أو الناقدين على المجتمع الذى يحتويهم .

موقف النقاد منه :

يبدو أن النقاد المعاصرين قد تمودوا من الشعراء أن يكونوا ثوريين ساخطين على أوضاع المجتمع التقليدى ، إذ يبدو - في نظرهم - أن عصر التنفى بالطبيعة والناس والكون قد انتهى إلى غير رجعة ولم يتبق للشعراء سوى النعمة المرة والمجرد الساخر . لكن ساندبرج خرج من نطاق هذه النعمة وجعل من قصائده لوحات متتابعة تصور الحياة الأمريكية وخاصة في الريف والأقاليم النائية التى لم تدخلها الحضارة الصناعية المعقدة بعد . ولما أحس النقاد بنغمة التوافق شبه الكامل بين الشاعر والمجتمع اتهموا ساندبرج بالسوقية المسرفة في العاطفة ، وبعدم قدرته على التحكم في الشكل القفى لقصائده . وبالرغم من هذا الهجوم فلم تتأثر سمعته وشهرته . وهذا يرجع إلى بساطته وسلاسته في التعبير الدارج المباشر بعيدا عن التعقيد الأكاديمي ، وهذه الخاصية جعلته أقرب إلى قلب المواطن الأمريكى العادى الذى لم يبل حفا وافرًا من الثقافة . لا ينبغي هذا عن أى شاعر لأن الشعر في أساسه نشاط غريزى قبل أن تلبه الثقافة والمعرفة الشاملة .

لعل شعبية ساندبرج لا تعود فقط إلى اهتمامه بالفولكلور الغنائى الأمريكى ، لكنها ترجع أيضا إلى الروح القومية المتفائلة التى تسرى في قصائده . فالشعر في نظره هو تجسيد قفى لروح الأمة بكل تاريخها وتراثها ونضجها الحى . طبق هذا الانجاء عمليا في ديوانه « صباح الخير يا أمريكا » وفي ترجمته لحياة إبراهيم لينكون ، بل استخدم معظم الأشعار الفولكلورية التى جمعها كمشغول كثير من قصائده حتى يدخلها تراث الشعر الكلاسيكى الأمريكى ، وحتى يحميا من الاندثار عندما لا نجد من يتناقلها . والشعرا كما يعرفه ساندبرج عبارة عن تشكيل جديد يتكون من الزهور البرية والبسكويت . يقصد بهذا الجمع بين العفوية والثقافية الموجودة في الطبيعة وبين الصنعة التى تميلها إلى شيء يمكن للإنسان أن يتلقوه ويستمتع به .

تخلل أشعار ساندبرج نغمتان أساسيتان : الأولى تلك التى تنفى بالأحاسيس الذاتية التى تثيرها الحياة

اليومية داخل الشاعر بحيث تتبع القصيدة كلها من بؤرة الشعور واللاشعور عند الشاعر ، كما نجد في قصيدة « الضباب وانطلاق النفس » . أما النغمة الثانية فذلك التي تقدم بانوراما عريضة للحياة الزراعية والصناعية ، والمناذج التي تعيش فيها من فلاحين وعمال وطفيليين . والقصيدة في هذه الحالة عبارة عن تعليق فني على ما يدور داخل هذه المجتمعات ، كما نجد في قصيدة « أوساواتومي : القتل » . باختصار فإن النغمة الأولى تركز على ما يدور داخل الشاعر بينما تبلور الثانية ما يدور حول الشاعر . لكن من الصعب الفصل الكامل بين النغمتين نظرا للعلاقة العضوية بينهما ؛ فإذا كانت الأولى بمثابة مركز الدائرة فإن الثانية تقوم بدور قطر الدائرة . من السهل تتبع الأثر الذي مارسه الشاعر وولت ويتان على ساندبرج وخاصة من ناحية تجسيد روح الأمة والإحساس بنبيضها ، لكن ساندبرج لا يملك نفس نظرة ويتان الشمولية التي تنوغل إلى جوهر الأمة وتراثها . فهو غالبا ما يقنع بتقديم عرض وثائقي من نماذج المواطنين بمختلف مشاربهم ، بالإضافة إلى الأفكار التي تدور في أذهانهم وتؤثر في سلوكهم . أغراء هذا العرض الظاهري عن امتلاك رؤية شاملة وثاقبة تحاول الوصول إلى نظرية فكرية أو نظرة فنية تتحدى حدود المكان والزمان . هنا نرى أن البساطة التي تميز شعر ساندبرج تصل في بعض الأحيان إلى السطحية ؛ وهذا تأثير سلبي يحدد حجمه على خريطة تراث الشعر الأمريكي . فهو وإن كان مغرما بالأمة الأمريكية بصفة عامة ، فيجب ألا يمتنع هذا من الوصول إلى هذه الحقيقة عن طريق خاص به من خلال التفاصيل الدقيقة التي يقابلها في حياته اليومية . والشعر - كما نعرف - هو تحويل الخاص إلى العام ، وليس مجرد القفز إلى العام . فغالبا ما يصيب هذا القفز الشاعر بالفوضى والسطحية .

قال الناقد الأمريكي كونراد إيكن : إن مشكلة ساندبرج تتمثل في غرامه بصيغة الجمع . فالحياة في نظره عبارة عن مجموعات وكل بشرية تتحرك في المكان والزمان ولكن هذا لا يعني أن لا يهتم بالفرد في حد ذاته . فالفرد في التراث الأمريكي يشكل محور النشاط الإنساني كله ، لكن الحياة الحديثة طعنت هذا الفرد داخل الضغوط الرهيبة التي تشكلها الكتل البشرية التي تتحرك كأمواج البحر غير عابئة بقطرات الماء التي تتكون منها . هذا الاهتمام - المبالغ فيه أحيانا - بهذه الفكرة جعل ساندبرج ينسى الاهتمام بمجتمعات الشكل الفني في بعض قصائده ، بحيث شعر أن المضمون الفكري أو المادة الخام لم تنل حظها من الصياغة الفنية المطلوبة . لكن الصدق الفني في معاناته كشاعر جعل بعض النقاد يغفرون له سيطرة المادة الخام بشوائبها ونتهاتها على جماليات الشكل الفني للقصيدة .

الصدق الفني :

لعل الصدق الفني الذي يلتزم به ساندبرج في معاناته كشاعر ، يعد من علامات أصالته . فهو لا يلتزم بتبريد النغمة الواحدة حتى لا يدخل شعره من باب أدب الدعاية الساذجة . فإذا كان قد حاول تجسيد روح الأمة الأمريكية بكل ما تحمله من انطلاق وقوة وأمل فإنه لم ينس بلورة ذلك الإحساس بفقدان السعادة مع تابع الفرص الضائعة في حياة الأمريكيين كما نجد في قصيدة « طوفان السكان » أما في قصيدة « الثلاثيات » التي كتبها عام ١٩٢٠ فتنتمل على روح الدعاية التهكية المريرة ، يعبر عنها بتراكيب لغوية محلية مع واديكالبة استفزازية

أصله . في الآيات التالية يسخر من هؤلاء الذين يفرمون بالوعظ والإرشاد حتى يعموا أبصار الآخرين عن رؤيتهم على حقيقتهم : نغده يقول :

« هؤلاء الرجال ذوو الصحة المتضجرة

من شوايرهم الدسمة ووجنتهم التي لوحها الشمس

بينما زهور الزئبق تتدل من عراوى القمصان

يقولون لى : إن الحكمة الذهبية العليا تتجلى فى :

« الأم والوطن والسماء »

لكن الزمن لم يرحم كلماتهم الرنانة

فدارت الساعات والأيام لتطحنهم طحنا

وتدخلهم جميعا دنيا الفناء » .

يقول الناقد الأمريكى ألفريد كازن : إن الديوان الشعرى الكامل لسانديرج يحسد إمكانات الراديكالية الأمريكية الأصلية ، والتي لم تتحقق بعد لأنها لم تجد بعد الفرصة المناسبة لكى تميز عن نفسها تعبيرا كاملا . هذه الروح الراديكالية التي تسرى فى قصائد ساندريج روح أمريكية بجته من ناحية إيمانها بأنه إذا تساوى الناس فى الحقوق والواجبات ، فلا يمكن أن يتساوا فى القدرة والكفاءة والموهبة . لذلك فللمساواة المطلقة حلم لن يتحقق وإذا تحقق فإنه يتحول إلى كابوس عندما نجد الكفاءة وقد قيدت ، والكسل وقد ركبها الفرور والثقة والطمأنينة لأنه لن يجد من ينافسه . وبالتالي فإن القيمة الذاتية للفرد تضع هباء . أما الراديكالية فتعتبر الفرد بكل خصائصه وقدراته للتميزة محور النشاط الإنسانى والاجتماعى كله فى هذا الكون .

لكن هذا المضمون المسيطر على فكر ساندريج ، لم يسيطر بسلوره على كل قصائده بمعنى أنه لم يهدد الشكل الفنى لكثير من قصائده التي تملك الصيغة الجمالية الخاصة بها . والدليل على الوعى التشكيلى الذى يمتلكه ساندريج أنه طلب من القراء ذات مرة أن يفكروا فى مصير قصائد شكسبير الغنائية لو لم تكن قد كتبت بالشكل الفنى الذى كتبت به . كان من المحتمل جدا أن تضع تلك المواقف والمشاعر الرائعة هباء لو لم يتضمنها الشكل الفنى الذى جسدها . لكن إذا طبقنا هذا المنهج النقدى على قصائد ساندريج نفسه فسنندرك عجزه عن الاستفادة العملية به فى كتابة أشعاره . فإن كان يمدح شكسبير لأسلوبه المكثف المشحون بأقصى طاقات المواقف الإنسانية مع الاقتصاد فى استعمال التراكيب والكلمات بقدر الإمكان فإننا نجد أن بعض قصائد ساندريج أصيبت بالإطراب ، والإسهاب التعبيرى الذى يؤدى فى بعض الأحيان إلى تنجيس المعنى وإفساد اللحظة الشعرية الحادة .

لعل اشتغاله بالصحافة فى مطلع حياته ، أثر على شعره فيما بعد . كان حريصا على أن يجعل كل قارئ يفهم مايقول : لم يعرف الأبراج العاجية التقليدية التى اغرم كثير من الشعراء بالسكنى فيها . من هنا كانت البساطة والسلاسة وأحيانا السلبية والسطحية التى سيطرت على بعض قصائده التى تتألمج - بصفة خاصة - الحياة اليومية للمواطن الأمريكى العادى ؛ وهى الحياة التى تشبع بها تماما فى صباه المبكر عندما اشتغل عامل منجم

فحم ، ثم أجيأ في مزرعة ، وبناء ، وخادم فندق ، وجنديا وسائق عربية لنقل الألبان ، وأخيرا صحفيا قبل أن يبدأ حياته الأدبية كشاعر . كل هذه الوظائف المتتالية ، والصور المتتابعة أثرت على قصائده فبدأ بعد من حيث التصوير الواقعي الذي طغى عليها . يعتبر بعض النقاد أن أشعار ساندبرج بصفة عامة تشكل السيرة الذاتية للأمة الأمريكية منذ مطلع هذا القرن . ولا يعنى هذا أن ساندبرج استطاع أن يحيط بكل البقاع الأمريكية ، لكنه اتخذ من شيكاغو مركزا لينطلق منه إلى الأمة بأسرها وليعود إليه مرة أخرى .

الصور الشعرية الموضوعية :

على النقيض من وولت ويتان ، فإنه من النادر أن تشر بذاتية الشاعر مسيطرة على قصائد ساندبرج فهو يبتنى تماما وراء الصور واللوحات والمواقف التي تتتابع أمام القارئ . يمزو بعض النقاد هذا إلى عمله كصحفي في مطلع حياته ، لأن الصحافة تحتم تقديم التقرير الصحفي كما لو كان مجرد رؤية شاهد عيان . أضافت هذه الخاصية قصائد ساندبرج من حيث تميزها بالدقة والبلورة ، والحوية ، والاقتصاد اللفظي ، وتلقائية الوصف الصحفي ، وإن كانت بعض القصائد تنقصها الرؤية الشعرية الثاقبة ، إلا أن الصور الزاخرة بالحوية الحسية تغطي هذا النقص . وكثير من قصائد ساندبرج تبدأ كما لو كانت بقلم شاهد عيان يحكى ما يرى ، كما نجد في إحدى قصائد ديوان « نم لكل الناس » التي يقول فيها :

« جلست ذات مساء مع عامل في تفجير الديناميت

تناولنا المشاء في مطعم لثاني .

والتهننا لحم البقر المطبوخ بالبصل »

هكذا تبدو أشعار ساندبرج في منتهى البساطة الوصفية ، لكن بمجرد الاستمرار في القراءة تتكشف لنا الأبعاد الفكرية التي تحتويها . بل إن هذه البساطة تغريه باستخدام العامية وما تحويه من روح دهابة شعبية كما في القصيدة التالية من نفس الديوان :

« ذات يوم أشاع عامل نفض في المساء

أن في الجحيم تفجرت بئر بترول كطوفان الماء

وإذ بكل عال التفت يهرعون إلى الجحيم .

ووسط المرح والمرح قال لنفسه :

ربما لم تكن إشاعة ، وصدق كنته

واتدلع هو الآخر إلى الجحيم كالشيطان الرجيم .

لعل نزعة الصحفية المباشرة في كتابة الشعر جعلت قصائده أقرب إلى النثر الذي كان سائدا في العشرينيات والثلاثينيات . كان ساندبرج أثرا بطبيعته ضد الصور الشعرية التقليدية الزاخرة بالمواقف الكلاسيكية والإيماءات القادمة من الماضي السحيق . بل إنه ثار أيضا ضد الصور المعقدة لأنها تحيل استمتاع القارئ بالقصيدة إلى مجرد معاناة فضنية قد تجمله بسأم العملية كلها ويصرف نظره عنها . والشعر - كما يقول ساندبرج في تعريف آخر له -

عبارة عن صدى صوت يبحث عن ظل راقص لكي يشاركه في الرقصة . فلا داعي لأن يجرى الشاعر وراء العبارات الطنانة ، والألفاظ الزناتة ، فالشعر مجرد اتحاد هامس بين الصدى والظل بعيدا عن شمس الحياة المحرقة . في هذه بنافس ساندبرج هيمينجواي في أسلوبه الهادئ الرزين الذي يعبر عن المواقف المصيرية بأبسط الألفاظ وأكثرها رقة وهدوءا واتزاناً . في قصيدة « الأيدي البيضاء » نقابل امرأة من ذلك النوع المسرف في العاطفية وهي زوجة لصانع أطر للصور واللوحات في مدينة ألبوا . تضطربها الحياة إلى التوقع داخل ذاتها . فتكتب دراسات عن شعراء العصر الفيكتوري وتتقدم بها إلى أحد النوادي الأدبية المحلية . ولكن لا يفلح شيء في هذا الوجود لكي يمنحها الإحساس بالقناعة والرضا ، لذلك تعود إلى المصحة العقلية التي سبق لها أن دخلتها قبل ذلك في نفس العام . والقصيدة عبارة عن تجسيد درامي لهذه الشخصية دون أية محاولة من الشاعر للتعلق أو التحليل . يقول ساندبرج :

« بالأمس غسلت يديها سبعا وأربعين مرة
أثناء ساعات الصحو . .

وفي الليل كان نومها مضطربا بهواجس
جعلها تحاول تنظيف يديها من بقع
تخيلها وقد لصقت يديها .
الآن وضع كبير الأطباء يده على ذقنه .

وعبر إصبعه المنحني عن حيرته أمامها . »

في بعض قصائده الأخرى نلاحظ تأثر ساندبرج بالفنانية التي ميزت قصائد الشعراء الإيماجيين أو التصويريين . وذلك على الرغم من مهاجمته لهذه المدرسة الشعرية . ففي قصيدة « الضباب » التي تعد من أنجح قصائده يقول :

« يهبط الضباب عند قدمي القطة الصغيرة
لتي تجلس في إطلالة على الميناء والمدينة
بينما الصمت يطبق عليها وعلى الكون
عندئذ تتحرك والحياة في أقدامها . »

هذه الصورة الشعرية الزخترية بالمعنى وظلالها وإيماءاتها المتعددة . دليل واضح على الخصوبة التي تتميز بها قصائد ساندبرج . هذا بالإضافة إلى التنوع من التقرير الصحفي إلى الموقف الدرامي إلى الرؤية الشعرية إلى الصورة المكثفة . لعل هذا يرجع إلى عدم تقيد ساندبرج بأية قوالب شعرية أو نظريات نقدية سابقة . بل ترك موهبة الشعر على سجيبتها تتصلق نفسها من خلال المران والكتابة المستمرة . من هنا كانت أصالة ساندبرج وإضافته التي أفسحت له مكانا مرموقا في تراث الشعر الأمريكي المعاصر .

وليام ستايرون من الروائيين الأمريكيين المعاصرين الذين استطاعوا الجمع بين المحلية والعالمية في رواياتهم . نشأ في ولاية فرجينيا وتأثر بقضايا الزواج والمنصرية والعزلة الإقليمية التقليدية التي تطبق على أهالي الجنوب . لم يشد ستايرون في ذلك عن باقي أدباء الجنوب الأمريكي ، لكنه لم يشأ أن تستغرقه القضايا الفكرية المحلية بحيث تنأى برواياته عن المجال الإنساني العالمي الرحب . فقد حرص على اختراق الظواهر الاجتماعية الطارئة لكي يصل إلى الجوهر الحقيقي الكامن فيها ، والمرتبط بالإنسان بصرف النظر عن الزمان والمكان . ساعده على ذلك الطائفة الشعرية الكامنة في رواياته . فهو يؤمن أن الشعر روح تسرى في كل الأعمال الفنية الناضجة حتى لو كانت مكتوبة نثراً كالرواية ، لأن الشعر أشمل وأسمى من مجرد النظم الذي يخضع للوزن والقافية . أدى هذا المنهج بستايرون إلى الاعتماد على التشكيل الموسيقي الذي يستخدم الليتموتيف أو الجملة اللحنية المميزة التي تبرز مع ظهور بعض الشخصيات للمية . بالطبع كانت أدواته الروائية في استخدام هذا الليتموتيف متمثلة في تقديم بعض الشخصيات التي يوحى وجودها بدلالات مقصودة في المواقف الدرامية التي تحتويها .

أدى وحي ستايرون لحاد يامكانات الشكل الفني لرواياته إلى الخروج إلى نطاق العالمية برغم محلية المضمون الذي عالجه . لذلك تعد أول رواية له « أرقد في الظلام » التي كتبها عام ١٩٥١ من أفضل الروايات الأمريكية التي كتبت في أعقاب الحرب العالمية الثانية . ثم أكد مكانته الفنية بعد ذلك في روايته التاليتين « الزحف الطويل » ١٩٥٢ ، و« اشعل هذا البيت نارا » ١٩٦٠ التي أثبت فيها براعته في استخدام أدوات التشكيل الروائي . تقدم لنا الروايات الثلاث ثلاثة أنواع مختلفة من الأبطال تجسد العناصر الأساسية لفهم البطولة في عصرنا هذا . ففي رواية « الزحف الطويل » نقابل الكاتب مانيكس ذلك البطل الروائي المتمرد الذي يوحى وجهه ذو الجرح القديم والشبه بالثوب ، يوحى بالقلق أينما حل . فهو يتحدى سلطة قائد سفينته لأنه يكره أن

يتحول الإنسان من شخصية وكيان مستقل بذاته إلى مجرد رقم في قائمة مليئة بالأرقام . يدرك مأساته عندما يرى نظرة الجميع إليه وكأنه معنوه ، فقد تحولت عملية البحث عن الذات إلى محاولة لا يقوم بها إلا مجنون . هذا هو مفهوم العصر لكيان الإنسان الذي طالما نادى الأديان والفلسفات الإنسانية باحترامه وتقديره . لا يعني هذا إلا أن روح القطيع قد سيطرت على الجميع ، وأصبح الشاذ هو من يحاول تأكيد كيانه الذاتي الخاص به . في رواية « اشعل هذا البيت نارا » يتعمق ستايرون أكثر في بلورة موقف الإنسان من هذا العصر ويقدم لنا مضمونا زائرا بعناصر الجريمة والعقاب ، بعوامل الرعب التي تطارد الإنسان بسبب إحساسه بالذنب والتي تجعله يفقد طعم الحرية حتى إذا حصل عليها فيما بعد . وساعدت الأبعاد المتعددة لهذا الصراع الإنساني على جعل الشكل الفني للرواية يبدو مركبا وتابضا بالحياة المتدفقة . فلقد قرر بطل الرواية كاس كنسولفنج أن يبحث عن ذاته الحقيقية حتى ينقذ نفسه من العدم . وتحقيق الوجود هنا ليس معناه الفلسفي المطلق ، ولكنه يعني الوجود المادي الحقيقي للإنسان على وجه هذه الأرض . والذي لا بد وأن ينتهي بعد فترة . وعلى الرغم من الفناء الذي يشكل المصير المحتمى لهذا الوجود فإنه من حق الإنسان أن يحققه بعيدا عن كل عوامل الضغط والإرهاب . ويعتقد كاس كنسولفنج أن الطريقة الوحيدة للهروب من العدم هي تحقيق الإنسان لكيانه ، فالمسألة ليست بالبساطة التي يتصورها البشر . فالوجود ليس مجرد تواجد على سطح الأرض لمدة معينة ، لأن له من الأبعاد والأعاق والمعاني والدلالات ما يزيد على هذا المفهوم الضيق بمراحل كثيرة .

الخيال الشعري :

لم ينجح ستايرون في رواياته الثلاث إلى التجريدات الفلسفية والأفكار المطلقة ، بل استخدم إمكانات الفنان التي تشمل في راحة الخيال وعمق الشعر . يبدو تأثير فوكتر عليه واضحا في روايته الأولى بصفه خاصة ، لكنه تأثير إيجابي نظرا لتمكن ستايرون من أدواته الفنية بحيث أنضج هذا التأثير وغيره لخصائص الشكل الفني عنده . بذلك كانت أعماله إضافة إلى التراث الروائي الذي أنتجه فوكتر ، ولم تكن مجرد تقليد لها . هذا على الرغم من أن روايتين أخريين مثل وليام همفري لم يستطعوا الفكاك من أسر فوكتر . أما ستايرون فقد رفض تماما التقيد بقضايا الملونين المحلية والمرتبطة بالجنوب الأمريكي كما فعل معظم معاصريه الجنوبيين . فنجدته يقول عن روايته الأولى « أرقد في الظلام » : « لن نجد في الرواية إلا أشياء عديدة وقليلة يمكن أن توصف بأنها جنوبية محلية . فقد استخدمت على سبيل المثال الزوج ككتافات رئيسية أو ليثموتيف مبتد في الرواية من أوطا لآخرها ولكنني حرصت - وأرجو أن أكون قد نجحت - على أن تسلك شخصياتي سلوكا إنسانيا يمكن أن تسلكه في أي مكان وزمان آخرين » .

يمكننا أن نذكر الملامح الجنوبية الأخرى في رواياته ، مثل الأسلوب البلاغي في السرد الروائي الذي يشبه لغة الإنجيل . والصراع بين العقيدة الدينية الراسخة وتيارات الشك والقلق الوافدة مع التطور الاجتماعي الجديد . والتناقضات العرقية والعنصرية بين البيض من ناحية والملونين والسود من ناحية أخرى ، والتصنيع الذي بدأ الزحف على الجنوب الزراعي التقليدي . إلخ . ولكن مع الاعتراف بوجود كل هذه التأثيرات

الجنوبية في روايات ستايرون ، إلا أنه يصب اهتمامه الأساسي على قوى الشر والكبت والإرهاب الكامنة في النفس البشرية والتي كثيرا ما تصل بها إلى حافة التحلل وهاوية الموت . لذلك لا نجد مثلا في روايته الأولى ضحية واحدة أساسية كما يحدث في الروايات التقليدية ، بل كل الشخصيات الرئيسية هي ضحايا للظروف العاتية التي تطبق عليها من كل جانب . فالأب ميلتون لوفتيس وزوجته هيلين وابنتها بيتون قد حسبا كلهم داخل جدران مأساة أسرية ، تحول الحب فيها إلى إحساس جارف بالذنب ، لدرجة أن الشخصية التي تصر على البحث عن البراءة الطفولية المفقودة لابد وأن يكون الموت نصيبا لأنها تبحث عن سراب قاتل سيؤدي بها إلى أن ترقد في النهاية في ظلام الأبدية . هذا ما يحدث تماما لكل الشخصيات ولكن الظلام لا يعم كل الأشياء بل هناك النور الخافت الذي يتوارى بين ذرات الرماد والتراب ، والذي يشع من شخصية بيتون التي تقول في ختام الرواية : « عندما أصل فإن صلاتي تصعد إلى السماء كنقطة دخان . ياربي إني أموت . هذا كل ما أعرفه ولكن ليس لي سواك يا إلهي وحبيبي لكي أنتهي إليك ، بل أطلب لأجتمع بدفء أحضانك . نخطمت نفسي في هذا العالم المضطرب ، وانشطرت القشرة الخارجية الجميلة . قد أصدع إلى السماء في وقت غير الآن ، ولكنني أرقد في الظلام ومعنى النور الخاص في مشعا بين ذرات الرماد والتراب » .

بهذه النقطة تبدأ وتنتهي الرواية بما يدل على تلك المسحة المسيحية الصوفية التي تغلف مصير شخصيات ستايرون . فهي تبحث عن البراءة أو الطفولة في عالم لا يعرف سوى المارّة والتعقيد . فإذا أخذنا مأساة بيتون على حدة فسنجد أن ستايرون يقدمها على ثلاثة مستويات : الأول الاجتماعي ، والثاني عائلي ، والأخير خاص وشخصي . أما بالنسبة للمستوى الأول فنشعر أن المناظر أو المشاهد التي يقدمها الروائي من فرجينيا إنما يسعى بها أن هناك أشياء غير طبيعية تجري في هذا الإقليم . فقد فقدت الطبيعة الوحشية البرية روحها المنعشة الخلاقة بفعل المصانع ومستودعات النفط المتناثرة هنا وهناك . لكن لا يعني هذا أن ستايرون من الروائيين الذين يبحثون عن خلاصهم بين أحضان الطبيعة ، فهو يرى أن للطبيعة قوى الفساد والفضي الخاصة بها . أي أنها تعكس الطبيعة التي جبل عليها المجتمع في الجنوب الأمريكي حيث التربة دموية وزاخرة بالإثم والشركا يصفها ميلتون لابنه قبل ذهابه للالتحاق بالجامعة . ويؤكد له أن عليه أن يسير في عمر ضيق خائق طويل قبل أن يصل إلى مصيره .

تجسد الخلفية الاجتماعية في المناظر المتتابعة مثل حفل الخطوبة الراقص الذي يقيمه آل لوفتيس ، وحفل زواج ابنتهم ، والمقامات المعتادة في نادى الرينج ، وعلاقاتهم بآل كارترايت . . الخ كل هذه المظاهر تؤكد الشخصية الصلبة العنيدة لمجتمع يرفض أن يتطور وأن يستنشق رياح التغيير . لكن الصراع الدرامي لا يتوقف عند هذه الصلاة العتيدة بل يتوازن بناء الرواية عندما يبرز العنصر الآخر المتمثل في شخصية برجر الذي يقدم فلسفة المجتمع الجديد الذي يفرض نفسه بقوة وبمنف على المجتمع القديم ، فهو قادم من نيويورك ومعه كل قيم المجتمع الصناعي . يقول برجر لبيتون : إن من خصائص المجتمع الصناعي الجديد أن ينتج أسرا وعائلات قابلة للتحلل السريع ، فهذه هي حضارة الآلة وثقافتها . لكننا إذا قارناه بمجتمع الجنوب فسنجد أنه لا يتميز بنفس التفاق الاجتماعي ، والزيغ الذي يضع المظاهر الخارجية في مرتبة أهم من الأخلاقيات الحقيقية . فقد تخلص

مجتمع الشبال الصناعي من كل هذا لأنه لا يملك الوقت الكافي لمثل هذه القشور الجوفاء التي مازال مجتمع الجنوب الزراعي يتمتع بها وكأنها سر وجوده .

موقف الفرد من المجتمع :

يلور ستايرون التطور في المجتمع الجنوبي من خلال موقف ثلاثة أجيال منه . يمثل الجيل الأول أبو ميلتون بكل حكمته التقليدية وأقواله البليغة . والجيل الثاني في أوفيس وزوجه وموقفها المزدد من التغيير . وحياها التي أصابها العم ، ثم يأتي الجيل الثالث في شخصيتي بيتون وبرجر اللذين يمسدان المرارة التي تدمر القديم بنشا عن الخلاص الذي لم تتضح معالمه بعد . وإذا كان المجتمع الكبير مصابا بمثل هذا الفساد والتحلل . فمن الطبيعي أن يكون المجتمع الأسرى الصغير امتدادا عضويا له . فرواية « أرقد في الظلام » زائفة بالحيانة والحب الانتقامي . والصراع الحي والكبت المتفجر . يرغم الجو الأسرى المسيطر على سلوك الشخصيات التي تبدو بالغة بحكم السن فقط . لكن سلوكها الواقعي يؤكد أنها لم تتجاوز مرحلة الطفولة بعد . فالرواية تنكس لنا قصة زوج بيتون وزوجه وعشيقه خاتنة أزوجها . وأبنة لا تستطيع الحفاظ على وفائها تجاه الرجل الذي تزوجته . هناك أيضا قصة هيلين التي لا تحب إلا من تتحكم فيه . ومودي التي لا تعي سوى الجزء الطفولي في شخصية زوجها . وميلتون الذي تدفعه رغباته الحسية إلى الاعتداء على دولي دون أن يشعر تجاهها بأية بادرة حب . وبيتون التي تبحث بيتون عن زوج يشبه أباهما لإصابته بمقدرة اليكزرا ، بينما تكن لأمه كل أحاسيس الحقد والمقت .

هذا هو المناخ العائلي الذي تتحرك فيه شخصيات ستايرون الذي لا يضع حدا فاصلا بين الخير والشر . فرمما تكون البراءة سببا في كل هذا الفساد المستشري ، وربما يكون الحب الزائد عن الحد . فكل شيء في هذا العالم يزيد عن حده وينقلب إلى ضده . أو كما يقول ميلتون : إن العواطف الجامحة المبالغ فيها لا بد وأن تؤدي إلى سوء التفاهم والصراع غير المتوقع . وإذا لم تكن هناك روح التسامح والفران فإن الانتقام يحل محلها . وما دام الانتماء قد حل فلا بد أن يأتي الموت في أعقابها . لذلك كان من الطبيعي أن تنتحر بيتون في نهاية الرواية ، لأن الروح العدمية تسيطر على الرواية من أولها لآخرها . وأهم خصائص العدمية أنها مذهب ينظر إلى الوجود نظرة ديناميكية ، بمعنى الحياة يمكن في اللحظة التي تفصل بين سكرات موت العالم القديم وصباحات ميلاد العالم الجديد ، وبين الأناقض والبناء الذي لم يكتمل بعد . ولا مناص للأديب العدمي من أن يكون على درجة عالية من الوعي الاجتماعي من أجل بلورة الجديد بكل إيجابياته وسلبياته دون محاولة التبرير أو التجميل .

لعل ستايرون من الروائيين الذين ينطبق عليهم قول إرنست فيشر في كتابه « ضرورة الفن » : إن العدمية ليست مجرد إبراز البشاعة والقسوة والعنف والقيح . فهذه مهمة سهلة للغاية قد يتمكن من القيام بها أي شخص ذو إدراك سليم . لكن الأديب العلمي هو الذي يتفد من خلال البشاعة والقسوة إلى إرهابات الميلاد الجديد . وبهذا يوضح أن العدم هو الوجه الآخر للوجود ولا يمكن الفصل بينهما لأن معنى كل منهما يكمن في الآخر . وإذا كنا نستمتع بالوجود أو نحاول الاستمتاع به والحرص عليه فعل الأقل يجب ألا نخاف من العدم . بل إن معنى

الحياة نفسها يكن في التعرف عليه وليس في تجاهله والمهروب منه . هذه هي مهمة الأديب العدمي والالتزام تجاه عصره . وقد جسد ستايرون هذه الحقيقة في نوعية العلاقة التي تربط الفرد بمجتمعهم وأسرته . أما المستوى الثالث للصراع الدرامي بعد المجتمع والأسرة فيمثل في العلاقة التي تنشأ بين الفرد وبين كيانه الذاتي . من الواضح أن العلاقة العضوية بين الكيان الاجتماعي والكيان الذاتي للفرد تجعلها وجهين لعملة واحدة . فالجانب هو الجحيم بعينه لأنه يتحول إلى مقايضة لشراء السعادة الشخصية لشقاء الآخرين ، أو أن يجب الإنسان دائماً الشخص الذي لا يستحق الحب ولا يقدره . كل هذه العوامل المأسوية تتجسد في المواقف الواحد بعد الآخر . فالفرصة الوحيدة المتاحة للإنسان هي فرصة ضائعة في الوقت نفسه . ولا يجد الإنسان من يشكى إليه همه تعويضاً عن الفرصة الضائعة ، وتكون النتيجة أن تعيش بيتون - على سبيل المثال - طوال عمرها في حوار داخلي مع نفسها لا ينتهي . هذه العزلة بكل رموزها المتعددة تصور لنا السجن الذي تعيش فيه بيتون مع شعورها بالإنتم والذنب ، وتطلعها الطفولية إلى الحرية . وتتحول حياتها إلى تيار متدفق من الذكريات التي لا تهرب منها إلا بالموت .

بمقارنة ستايرون بالأدباء الأمريكيين الذين نشأوا مثله في الجنوب الأمريكي ، نجد أن الصورة التي قدمها تختلف تماماً عن صورة الجنوب في أدبهم . لم يعد تلك الأرض البكر ذات المراعي الشاسعة والخصوبة العذراء . والقطعان التي ترعى هنا وهناك في نماس وطمأنينة . فالإنسان في رواياتهم يستخدم ألفاظاً وتعبيرات أبطال العصر الإنجليزي ، يستيقظ مع الفجر ، ويقضي يومه في انطلاق وقوة . ويهرع إلى منجذعه مع غروب الشمس . ويرتكب من المعاصي ما لا يؤنب ضميره أو يصيبه بالإحساس بالذنب والإنتم . أما في روايات ستايرون فالصورة مختلفة تماماً . فهناك غموض مأسوي ممزوج بالتهكم المرير الذي يغلف التجربة الإنسانية في محاولتها الهروب من الهاوية السحيقة . فهي رؤية خاصة بستايرون لأنه لم يحاول تقليد من سبقوه أو الخضوع للقبائل التي تميزت بها أفعالهم . هذا لا ينطبق فقط على المضمون بل ينطبق أيضاً على الشكل بحكم العلاقة العضوية بينها . بالنسبة للشكل الفني فإن ستايرون يضيق المساحة المكانية التي تتحرك فيها الشخصيات حتى يشتمل الصراع بينها ويصل إلى أبعد مدى له . يبيأ لا توجد حدود للمساحة الزمنية التي تصور كل شطحات الشخصيات وذكرائها المتداخلة من الماضي . كان المؤلف مرتبطاً بيطلة بيتون التي شكلت أفكارها وتصرفاتها العمود الفقري للمواقف ، وذلك حتى لا يخرج عن الحدود الجمالية لشكله الروائي ، وخاصة أن الزمن في الرواية ليس في اطراد متسلسل وإنما يبدو متقطعاً ومتناثراً ، والشخصيات لا تتكشف أمامنا من خلال تصرفاتها بقدر ما تتكشف من خلال الإحاطة على ملامح ماضيها المختلفة (الفلاش باك) . بل إن التوغل يستمر في ذكريات الماضي لدرجة أن الرواية تتحول في أجزاء كثيرة إلى ذكريات داخل ذكريات من خلال خواطر متتابعة . فلا يمكن أن تصلح الحبكة التقليدية في سرد العوامل التي أدت إلى مصير عائلة لوفيس . فقد بدأت عوامل هذا المصير منذ ميلاد الشخصيات مما يمجز الروائي عن كتابة قصة شخصياته من المهد إلى اللحد .

بهذا الأسلوب الروائي لا يصبح عامل الزمن مجرد نتائج حتى لكنه سلبي بحيث يكتفى بتسجيل عملية ارتكاب الإنتم والتكفير عنه . بل يتحول إلى عامل نشيط وإيجابي يوحى ويتبأ بمصير الشخصيات ولكن في

غموض يحاكي الغموض الأزل والأبدى الذى يتطوى عليه الكون ذاته . ومع تقطيع التسلسل الزمنى وتجنبه التتابع التقليدى تتوازى أحاسيس الشخصيات ، وتتعارض مشاعرها بحيث تخلق نوعا من التعليق الفنى على بعضها البعض . فهناك معنى ثالث يتبع من التوازى والتعارض بين إحساسين أو موقفين لكل منهما معناه الخاص به . فالحياة أشمل وأكبر من أن تحتويها الشخصيات لأن الذى يحدث هو النقيض من ذلك تماما ، أى أن الحياة هى التى تحتوى الشخصيات والمواقف . ولا يستطيع الروائى أن يبلور هذه الحقيقة إلا من خلال العلاقات المتعارضة والحطوط المتوازية التى تمتد بين الشخصيات المختلفة . أما التركيز على الشخصيات فى حد ذاتها فإنه يعيق الرواية من عمل فى متكامل إلى مجرد ذريعة مؤقتة لتقديم هذه الأنماط .

لم تقتصر هذه المستويات المتعددة على خلق الشخصيات فقط . بل انتقلت إلى أسلوب السرد الروائى ذاته . فلا يربط ستايرون نفسه بضمير المتكلم أو الغائب فقط . بل يتقل بين مختلف الضمائر حتى فى حالة المونولوج الداخلى لشخصياته . زاد هذا من حيرة القارئ الذى يتعين عليه أن يتسلح باليقظة الكاملة حتى لا تغفل خيوط الأحداث والمواقف من بين يديه . وأحيانا أخرى نرى الحدث الواحد من عدة زوايا متعددة تختلف باختلاف نظرة الشخصيات إليه . ولا مانع من أن يضيف الروائى نظره الخاصة أيضا إلى ذلك . بل إن الروائى يمزج بين الواقع والوهم . أو بين الحقيقة والخيال بحيث تتلاشى الحدود التقليدية بينها . يطفى الليل فجأة على النهار ، ويبتلع الظلام الضياء . وهذا يدل على أن ستايرون كان مؤمنا بأن الواقعية الفنية تختلف تماما عن الواقع الذى نعيشه الناس . فالفن له قوانينه الخاصة به وعلى الأديب أن يستوعبها جيدا لتكون فى خدمة التشكيل الفنى لعمله . نجح ستايرون فى هذا إلى حد كبير ، والدليل على ذلك أنه حطم قيود المضمون المثل الذى تناوله بالمعالجة الدرامية . وتخلص فى الوقت نفسه من إصار التسجيل المؤقت لأحداث مضت . بذلك أنتج أدبا لا يخضع لحدود المكان أو قيود الزمان وهذه هى السمة المميزة لكل أدب إنسانى ناضج .

(١٨٧٤ - ١٩٤٦)

يرتبط اسم الأدبية الأمريكية جيرترود ستاين دائماً بالتجديد وبكل ما هو طليعي في الأدب بصفة خاصة والفن بصفة عامة ، فجملت من نفسها راعية لكل أديب وفنان يحاول أن يتبع اتجاهها لم يعرفه أحد من قبل مهما كان هذا الاتجاه في منتهى الغرابة والشذوذ والغموض . ارتبط اسم جيرترود ستاين أيضاً بالحياة الصاخبة التي لا تعرف لنفسها حدوداً ، وكان الجنس من الملامح الأساس هذه الحياة . لم تكن تمياً بأى تقاليد أو معايير أخلاقية ، ولذلك اعتبرها كثير من معاصريها من المنحرفين . نجد الغرابة نفسها في كتاباتها وتلاعها باستخدامات اللغة وألفاظها ؛ فقد كانت تحاول الوصول إلى المصادر الأولى للغة قبل أن تدخلها تعقيدات الحياة الحديثة . كانت تعتقد أن الوضع الناصع الذي لا يتحمل أى لبس هدف كل كاتب ، لكنها لم تنجح إطلاقاً في تطبيق نظريتها هذه ؛ لأن كتاباتها - سواء الشعرية أو النثرية - كانت في بعض الأحيان نموذجاً للفوضى والاضطرابات وانعدام المعنى ؛ كما نجد مثلاً في ميلها إلى التكرار الذي لا يضيف أى معنى إلى الجملة على حين نظن أنه يصل إلى لب الحقيقة ! تقول في إحدى جملها التكرارية : « الزهرة هي الزهرة عندما تكون زهرة » .

ولدت جيرترود ستاين في مدينة ألجيني بولاية بنسلفانيا ، وتلقت تعليمها في كلية رادكليف التابعة لجامعة هارفارد ، ثم انتقلت للدراسة في كلية طب جون هوبكنز . ومنذ عام ١٩٠٣ استقرت في باريس التي سحرها ، واعتقدت أنها للمكان المناسب الذي تستطيع أن تمارس فيه حياتها كما تشاء ! وبالفعل ظلت بها إلى أن ماتت عام ١٩٤٦ . كان بيتها رقم ٢٧ في شارع دى غليرو ملتقى الأدباء الفرنسيين والأمريكيين من كل حذب وصوب ، فقد بدأ للد الأدي الأمريكي المعاصر بخروج كثير من الأدباء من ولاياتهم للطواف بمختلف بقاع العالم للزود بالمعرفة والخبرة ، ولكن استقر المقام بمعظمهم في باريس مثلاً فعل هنرى ميلر وإيرنست هيمنجواي وشيروود

أندرسون وإزرا باوند : فنذ مطالع القرن الحالى كانت باريس كعبة الفنانين والأدباء . وكان صالون جيرترود ستاين الأدبي أكبر دليل على هذه الظاهرة لدرجة أن بعض النقاد يعتقدون أن الملامح الأساس للأدب الأمريكى المعاصر تشكلت في هذا الصالون الشهير .

بالطبع لم تكن جيرترود ستاين مجرد سيدة صالون أدبي ؛ كما أغرمت بذلك بعض سيدات المجتمع الفرنسى الأرستقراطى ، بل أصرت على أن تخوض في معظم الاتجاهات الفنية والأدبية معتمدة في ذلك على ثقافتها المطلقة بنفسها ، وعلى خلفيتها الثقافية العريضة ، وعلى خبرتها ذات الجوانب المتعددة . فكما درست الأدب - تلقت تعليما طيبا . وكانت تلميذة نجمية لوليام جيمس عالم النفس الشهير . بذلك جمعت بين دراسة وتشريح مخ الإنسان وبين السلوك النفسى الذى ينتج عن تكوينه بطريقة معينة . انعكست هذه الحصيلة الثقافية على أسلوبها الأدبي بحيث تميز بالجدة المبالغ فيها إلى حد الغرابة . وفشلت في خلق جمهور عريض من القراء والمندوقين . كانت شهرتها مدوية فقط بين المثقفين المرمين بالتقاليع الجديدة وقلدها الكثير منهم في كتاباته ، ولكن فشلت هذه التقاليع في التحول إلى اتجاهات فنية متكاملة وراسخة . وإذا كان لها أثر عملي فيمكن في تحريكها الحياة الأدبية وفتح نوافذها على كل ما هو جليل يدون عقد أو حساسيات .

كان أول إنجاز حقيقى لجيرترود ستاين إنما هو دراستها التى استمرت في كتابتها من عام ١٩٠٦ إلى ١٩٠٨ تحت عنوان « نشأة الأمريكيين » وفيها قدمت تحليلا نفسيا لمكونات الشخصية الأمريكية . ومنهجها الفكرى في الحياة ، ولم تحذف إعجابها بالعقلية الأمريكية التى لا تكاد تؤمن بالمستحيل . في عام ١٩٠٩ كتبت « حياة ثلاثة من البشر » وفي عام ١٩١٥ « أزرا رفيقة » ثم نشرت كتاب « الإنشاء الأدبي كشرح للفكر » ١٩٢٦ ، و« كيف تكتب » ١٩٣١ . و« ماتيس وبيكاسو وجيرترود ستاين » ١٩٣٤ . جمعت محاضراتها التى ألقاها في أثناء وجودها في الولايات المتحدة في كتاب بعنوان « محاضرات في أمريكا » عام ١٩٣٥ ، وكتبت دراسة تحليلية (للوحات) بيكاسو واتجاهاته عام ١٩٣٨ . بعنوان « بيكاسو » ثم « برويزى وويل » ١٩٤٦ . لم تشأ جيرترود ستاين أن تترك الموسيقى بدون أن تخوض فيها ، فكتبت « أوبرا » أربعة من القديسين في ثلاثة فصول « عام ١٩٣٤ ووضع ألحانها موسيقى أمريكى يدعى فيرجيل تومسون . جرت أيضا الكتابة للباليه فألفت باليه « باقة حفل الزواج » الذى وضع موسيقاه لورد بيرنرز الذى يعد أحد الأعمدة التى قام عليها باليه كوفنت جاردن الشهير .

أسلوبها الروائى :

حاولت جيرترود ستاين في رواياتها محاولة لم تحدث من قبل ولن تحدث بعدها لاستحالة ! عبر عن هذه الحقيقة ! . م . فورستر في كتابه « ملامح الرواية » عندما قال : « من الواضح أن الحياة المحكومة بعنصر الزمن حياة كلها ذلة وضعة بحيث تبث على تساؤلنا : هل يستطيع الروائى أن يحو هذا العنصر من رواياته كما استطاع الصوفى أن يلغيه من تجاربه . وأن يضع مكانها بديلا حيا لها ؟

لقد حاولت رواية واحدة أن تلتق الزمن من أعمالها ولكنها فشلت في محاولتها هذه فشلا ذريعا . وفشلها هذا يلقننا درساً مفيداً : لقد قاقت جيرترود ستاين إميلي برونتى ، وستيرن . وبروست في أنها حطمت ساعتها

وسحقها ثم بعثت أجزائها على العالم مثل أشلاء أوزيريس . وهي لم تفعل هذا بدافع الشر ، ولكن لغرض نبيل ! كانت تأمل أن تخلص القصص من طغيان الزمن وأن تعبر فيه عن الحياة بالقيم فقط لكنها فشلت ، لأن القصصى إذا تخلص تماما من الزمن فلن يستطيع أن يعبر عن شيء إطلاقا ! يمكننا أن نلاحظ المحاولة التى تنزلق إليها فى رواياتنا الأخيرة : فهي تريد أن تلغى هذا الوجه من أوجه الرواية ، ذلك التابع الزمنى ، وأنا أشفق عليها ؛ فهي لن تستطيع أن تفعل هذا دون أن تلغى التابع بين الجمل ، وهذا لن يتيسر دون إلغاء الترتيب بين الكلمات داخل الجمل أيضا ، الأمر الذى ينتج معه إلغاء ترتيب الحروف والأصوات داخل الكلمات ! لذلك فهي تقف على حافة المحاولة ولكن ليس هناك ما يدعو للسخرية فى تجربة مثل تجربتها ؛ فهذه المحاولة أهم بكثير من إعادة كتابة « روايات ويغزلى » مرة أخرى .

ويؤكد ا. م . فورستر فى ختام تحليله لمحاولة جيرترود ستاين أن التجربة مقدر لها الفشل برغم هدفها الأصيل ؛ فالتتابع الزمنى لا يمكن تحطيمه دون أن يحرف فى خطامه كل ما سيحل محله . وستصبح الرواية التى تعالج القيم فقط غير مفهومة ولا قيمة لها ! ويبدو أنها حتمية فنية أن تقص الرواية علينا حكاية بطريقة ما ، لكن من الواضح أن جيرترود ستاين كانت تلهث وراء التجريب والإغراء مهما كانت النتيجة غير موفقة عمليا . أرادت أن تحدث ثورة فكرية وأدبية وفنية وأن تثبت للعالم الغربى العريق حضاريا أن أمريكا قادرة على ابتكار الحركات والاتجاهات الجديدة بالرغم من عمرها القصير فى الحضارة .

اهتمت جيرترود ستاين أساسا باللغة لكى تؤكد أن الأمريكيتين قادرون على التعامل مع اللغة الإنجليزية على مستوى الإنجليز أصحابها الأصليين . وعندما كان إيرنست هيمنجواى وشيروود أندرسون يترددان عليها فى مطلع شبابهما للترود بنصائحها وخبراتها كانت تقول لهيمنجواى : « عليك أن تمارس تدريبات لغوية مستمرة مع التركيز الدائم حتى تصل إلى جوهر اللغة ، وتصبح طوع قلمك ؟ » ففى رأيا أن السبيل الوحيد للتصديق من ناصية اللغة يكمن فى التركيز على استعالاتها المتعددة سواء بالنسبة للألفاظ أو الجمل أو التراكيب المختلفة . فهي بالنسبة للكاتب والأديب مثل أدوات الحرفة التى يستخدمها الصانع فى حرفته .

تأثر هيمنجواى بنصائحها إلى حد كبير ، ولكن كان تفكيره عمليا بحيث طوع اللغة ووصل بها إلى مستوى من البساطة والسلامة بحيث يمكن أن يطلق على أسلوبه الروائى « السهل الممتنع » فهو يستطيع التعبير عن أروع الانفعالات المعقدة بأبسط التراكيب اللغوية وأسلمها ! ويبدو أن مكانة جيرترود ستاين فى الأدب الأمريكى المعاصر قد رسخت فقط بسبب اتجاهاتها الثورية ، وتأثيراتها المتعددة التى مارسها على بعض أعلام الأدب الأمريكى المعاصر . أما أعمالها الأدبية فى ذاتها فلا يمكن أن تفسح لها هذه المكانة التى حصلت عليها ؛ لذلك انجذبت أساسا إلى كتابة سيرتها الذاتية حتى تظل تجربتها الفنية والحياتية حية للأجيال التالية ولهم إذا كان اسم البطة مستمرا فى هذه التراجم ، لأنه من الواضح أن جيرترود ستاين وضعت فيها عصارة حياتها .

السيرة الذاتية لأليس ب. نوكلام :

من أهم كتب جيرود ستاين في الترجمة الذاتية كتاب « السيرة الذاتية لأليس ب. نوكلام » الذى كتبه عام ١٩٣٣ ، وقد استمرت اسم صديقتها بكى تخفى خلفه ، تسرد فيه مراحل تطورها الأدبي والفكرى ، وقراءاتها الضخمة التى غطت تقريبا معظم فروع المعرفة الإنسانية وتجاربها المدرسية والأكاديمية فيما أجمته بالكتابة الأنثوماتيكية ، ودراستها السيكولوجية التى قامت بها تحت إشراف وليام جيمس ، كما أن أنحائها ليوستين ناقد الفن الحديث ساعدها في تهذيب ذوقها الفني وخاصة بالنسبة للفنون التشكيلية . هذا يبدو بوضوح في مجموعتها الضخمة من (اللوحات) العالمية . أثر هذا بدوره على أسلوبها الأدبي وحاولت أن تطبق في رواياتها وأشعارها ما فعله صديقها الحميم ييكاسو في لوحاته الشهيرة . كانت تؤمن بوحدة الفنون ، وأن الفنان الذى يخلق على نفسه أبواب نوع واحد من الفن - يحكم على نفسه بالإعدام ! فلا بد له من روايات متنوعة من الفنون الأخرى ؛ لكى ترى الفن الذى تخصص فيه . وكما كانت لوحات ييكاسو أعمالا إبداعية لا تمت إلى تقليد الحياة أو تصويرها فوتوغرافيا بصفة - كذلك كانت جيرود ستاين تؤكد دائما أن اللغة التى يستخدمها الأديب في كتاباته ليست تقليدا للأصوات أو الألوان أو المشاعر ، لأنها إبداع فكري وخلق فني قائم بذاته .

وعلى الرغم من استقرارها في باريس منذ عام ١٩٠٣ حتى وفاتها عام ١٩٤٦ فلها لم تفقد اعترافها بأمريكيتها على الإطلاق ، بل كانت تعتقد أنها سفيرة الفكر الأمريكى إلى عاصمة النور . وكانت لها نظرية غريبة في هذا المضمار وهى أن أمريكا هى أعرق وأقدم بلد في العالم طالما أنها سبقت العالم كله حضاريا منذ مطلع القرن العشرين ! فالحضارة في رأيا - لا تقاس بالقدم والكم ، لكنها تقاس بالانتشار والكيف . وليست هذه هى عقدة جيرود ستاين وحدها ، بل عقدة الأمريكين كلهم عندما يدركون أن جذورهم الحضارية لم تنبت منذ القدم على أرضهم ، لكنها قدمت مع المهاجرين من جميع أرجاء المعمورة ، وامتزجت لكى تشكل أحدث حضارة مادية عرفها الإنسان .

من الطبعي أن يرفض الناشر التعاون مع كاتبة مثل جيرود ستاين بهذه الغرابة والشذوذ ؛ فحرص الناشر على جمهور القراء صادر عن حرصه على رأس ماله ولا يمكن أن يفرط فيه بوضع نفسه تحت رحمة شطحات جيرود ستاين ! لكنها لم تيسر ودخلت في معارك متعددة مع ناشرين كثيرين . وكانت تعلق عدم إقبال الناشرين عليها بأن عبقريتها لا يمكن أن يدرك أبعادها هؤلاء الناشر ! وطالما قالت عن نفسها إنها الهور الذى يدور حوله الأدب الحديث كله ، وأن شهرتها انحصرت فقط بين دوائر المثقفين ، لأنها لم تفكر في يوم من الأيام أن تكذب لدغدغة غرائز رجل الشارع ! من هنا جاءت فكرتها التى تقول : إن « اللغة تكون ولا تصف » فالكاتب الذى يعجز عن إعادة الجديد والغريب بل الشاذ من الأفكار والمشار عليه أن يكسر قلمه ويبحث عن مهنة أخرى تناسب عقلية التقليدية ! وكلما تقدمت السن بجيرود ستاين كانت تنوغل في التجريب والإغراب . لذلك تعد قصصها الأولى من أمثال « الأشياء كما هى » عام ١٩٠٣ - لكنها نشرت بعد وفاتها كذلك قصة « حياة ثلاثة من البشر » عام ١٩٠٥ - نشرت عام ١٩٠٩ - تعد من أفضل قصصها وأسلوبها لأن تنظيم المعاني

والأفكار والألفاظ كان الطابع المميز لها .

لكن الإغراب بدأ في كتابها « نشأة الأمريكيين » الذى قدمت فيه دراسة شبه موسوعية للكيان النفسى والعقل لأمتها . وجدت جيرترود في المضمون الضخم فرصة لإبراز كل اتجاهاتها في التجريب اللغوى والإغراب الفكرى ، ولإظهار براعتها في التحليل النفسى ، وتتبع كل الدوافع الخفية واللاواعية المتحركة في الشخصية الأمريكية . وقد بدا القارئ مهورا ومذهولا أمام هذا العالم الغريب المشابك ، لكن مع توغله داخل الصفحات تحول الإنبهار والمذهول إلى عدم استيعاب لما يقرؤه ، مما أدى به إلى الشعور بالإجهاد والملل وإلقاء الكتاب جانبا في النهاية ! أدركت جيرترود هذه الحقيقة في مرحلة متأخرة وحاولت أن تجعل من حاسنها النقدية رعبا على شطحياتها اللغوية حتى تلتزم في كتاباتها بأكثر قدر ممكن من البناء والتنظيم . فالانسحاب اللغوى والتدفق الفكرى ميزتان إذا أحسن استغلالهما في حدود الأدوات المنظمة لها من أجل بناء متناسق يسهل إدراكه وتذوقه . لكن المحصلة النهائية لإنجازات جيرترود ستاين لم تكن لمصلحتها . فعل الرغم من ضخامة إنتاجها الأدبى والنقدى الذى طبعت جامعة ييل في ثمانية مجلدات ، فإن مكانتها في الأدب الأمريكى المعاصر ستظل قائمة فقط بفضل كتابها في السيرة الذاتية : « السيرة الذاتية لأليس ب . توكلاس » و « السيرة الذاتية لكل إنسان » ١٩٣٧ . في هذين الكتابين نجد كل مواهبها الأدبية من تلاعب بالأفكار إلى سرعة البديهة ، إلى كشف آفاق جديدة في اللغة والفن والحياة ! فقد كانت حياتها الشخصية المثيرة والمحببة نموذجاً لهذه الاكتشافات المتتابعة . وإذا كانت معايير النقد الحديث تحتم الاهتمام بالأعمال الأدبية للكاتب بصرف النظر عن حياته الشخصية وميوله الذاتية - فإنه من الصعب تطبيق هذه المعايير على جيرترود ستاين . كانت حياتها الشخصية في أحيان كثيرة أهم من إنجازاتها الأدبية ؛ لذلك ستظل في تاريخ الأدب الأمريكى من الشخصيات التى ألزت في جيلها والأجيال التى تلتها وليست من الشخصيات التى أنتجت : فعل الرغم من سلاسة نثرها وبساطته فإن التدفق الجامح للتراكيب اللغوية المستحدثة جعله يبدو معقدا للقارئ العادى على الأقل . كان من الصعب التفريق بين نثرها في قصصها وشعرها في قصائدها . ويبدو أثرها واضحا في غرام أدباء الخمسينيات في أمريكا مزج النثر بالشعر حتى يستفيد كل منهما بإمكانات الآخر التعبيرية ، بل أصبح هذا المزج فيها بعد سمة من سمات الأدب العالمى المعاصر . بذلك أثبتت جيرترود ستاين أن الأدباء الأمريكيين المحدثين قادرون على التأثير في اتجاهات الأدب في بلاد الحضارة العريقة .

(١٩٠٢ - ١٩٦٨)

يعد جون ستاينبك من الروائيين الأمريكيين المعاصرين الذين استطاعوا نقل البيئة الإقليمية الأمريكية لكي يتذوقها القارئ العالمي من خلال قوالب وأشكال روائية مبتكرة . لم يكن ارتباطه بالبيئة المحلية سببا في إنغلاقه على نفسه فضا . وكتابه لروايات لا يتذوقها إلا القارئ الأمريكي ، فقد رأى العالم كله من خلال مدينة مونتريري الصغيرة في كاليفورنيا ، لذلك فالقارئ يتبع أبطاله وخصميته و صراعاتهم مع ظروف البيئة المحلية ، كما لو كان متتبعا لصراع الإنسان القدرى مع أحوال الكون والوجود ! هذا الانجاء الإنسانى الأصيل أهله للحصول على جائزة بوليتزر الأدبية الأمريكية عام ١٩٤٠ وبمدها بعشرين سنة فاز بجائزة نوبل العالمية في الأدب عام ١٩٦٠ . لكن نغمته لكل ما هو أمريكى جعله يتورط في خطأ فاحش في أخريات أيامه كاد أن يشوه صورته الإنسانية والعالمية المشرقة : فقد دعت وكالة المخابرات الأمريكية لزيارة فيتنام عام ١٩٦٧ لرؤية الجنود الأمريكيين وهم يجاربون معركتهم الحاسرة ضد الوطنيين الفيتناميين وكان التورط الأمريكى في فيتنام في طريقه إلى بلوغ القمة . واستقل ستاينبك طائرة من طائرات السلاح الجوى الأمريكى لمشاهدة إحدى الطلعات الجوية ضد مراكز الفدائيين الفيتناميين وعاد بعدها ستاينبك ليصف هذه الطلعة ويقول : إن أصابع المقاتل الجوى الأمريكى على مفاتيح إسقاط القنابل كانت مثل أصابع عازف البيانو الماهر الذى يعزف أعظم كونشرتو في العصر الحديث ! وبالطبع ثارت كل الأقلام المتحررة ضد ستاينبك في جميع أنحاء العالم . ومع هذا فنحن لانستطيع أن ننكر مكانة ستاينبك الأدبية بسبب تصريح أروع لقاه في أخريات حياته !

ولد ستاينبك عام ١٩٠٢ في كاليفورنيا الى لم تفارق صورها ذهنه طوال حياته الأدبية مما جعلها تشكل الخلفية البصرية لكل رواياته . وهى الخلفية التى لم تكن مجرد نسج زخرفى . بل كانت ذات تأثير فعال في تفكير شخصياته وسلوكها . بمعنى آخر كانت كاليفورنيا المضمون الرئيسى الذى استمد منه ستاينبك مادة كل رواياته .

يبدو أن ستاينيك لم يكن يهدف بصفة متعمدة لكي يشتغل بحرفة الأدب ، فقد تلقى تعليمه بجامعة ستانفورد ، واشتغل بعدة حرف ووظائف متواضعة قبل أن يشرع في شق طريقه كروائي ، ومن الممكن أن نقول : إن إلهام إحساسه العميق بكاليفورنيا عليه ربما اضطره إلى التعبير عن نفسه أديبا ، فاكشف موهبته الأدبية التي أثبتت وجودها في معظم الأعمال التي كتبها بعد ذلك ، هذا بالإضافة إلى فشل في معظم الأعمال التي أسندت إليه ، ومنها وظيفة مراسل صحفي في نيويورك . كل هذه العوامل ساعدت على دفعه إلى حرفة الأدب التي وجد في نفسه ميلا خاصا إليها

بدأ ستاينيك حياته الأدبية بكتابة رواية «كأس من ذهب» عام ١٩٢٩ وكانت تدور حول حياة السير هنري مورجان القرصان البحري الشهير الذي دوت شهرته الآفاق في القرن السابع عشر . لكن هذا الاتجاه الذي يستمد مضمونه من التاريخ لم يستمر بعد ذلك في روايات ستاينيك المتعاقبة التي امتلئت مضمونها من صراعات الفلاحين والأجراء الكادحين في منطقة كاليفورنيا وهي الروايات التي اكتسبت شهرة عالية ، ولات نجاحا كبيرا مما جعل اسم ستاينيك يلعب بين أسماء إيرنست هيمنجواي ووليام فوكنر وف. سكوت فيتزجيرالد.

الإنجازات الروائية :

بدأت سلسلة الإنجازات الروائية لستاينيك برواية «تورتيلافلات» التي كتبها عام ١٩٣٥ ولها يصف حياة الفلاحين الذين يستوطنون مدينة مونتيري بكل ما تحمله هذه الحياة من مباحج وعبرات ، وآمال وآلام ، وضحكات ودموع . يشكل التحكم المثير المهادئ النغمة المميزة للرواية بصفة عامة ، و يتميز السرد الروائي بنوع من الانسيابية التي تبرز الشخصية بالخلقية وحلاوة الحياة بمرارة الصراع في وحدة فنية من ابتكار ستاينيك . فهو لا يتقيد بالأشكال الروائية التي سبقته بل يترك الرواية بين يديه تشكل نفسها بنفسها ، لذلك فن الصعب العثور على الملاحظات بارزة أو توترات حادة في الشكل الفني لروايته مماجنتها بعضا من الافتعال والتصنع برغم التدخل الشخصي للكاتب بتعليقاته التي ضاعفت من إحساس القارئ بوجهة نظر الروائي وتعاطفه مع الفلاحين الكادحين من خلال إدارته للمحاور ، وتطويرة للشخصيات ، وهي شخصيات عادية جداً برغم بلور البطولة المأسوية الكامنة داخلها .

يقول ستاينيك في تقديمه لرواية «تورتيلافلات» : إنه يهدف إلى تسجيل سلسلة من القصص التي تدور حول بطله داني ورفاقه على حقيقتها قبل أن تنتشر انتشارا كبيرا ، وتتوحد فيها بعد على أنها أساطير صرفة ! كانت مأساة بطله أنه يمسد مباحج عدم تحمل المثولية ، لذلك يقدم ستاينيك من خلاله صورة واقعية لبطل مزيف ، لكنه لا ينتمي إلى حالة أبطال الأساطير القديمة البراقة . وبطل ستاينيك ليس مزيفا فقط ، لأنه محدود القدرة والكفاءة بل لأنه عاجز أيضا عن إدراك أوجه النقص التي تتور كيانه هذه السمة المأسوية تطغى على الرواية كلها برغم روح الفكاهة التي تبدو في الظاهر ! فهي ملحمة تدور حول هزيمة الإنسان القوضوى الذي لا ينجح لقانون الحياة ونظامها . والشئ الذي لا يتغير يموت ، وهذا المبدأ يطبق على المجتمعات ، كما أنه ينطبق على الأفراد ، فالاوجود في هذه الحياة للإنسان اليائس المستكين الذي يحاول أن يفلسف التواكل على أنه مذهب

أصل من مذاهب الحياة ١

في عام ١٩٣٦ كتب ستانينك رواية «المركة المشكوك فيها» فكانت ميباً في حيرة شديدة أصابت النقاد ، لأنها تختلف في منهجها الروائي اختلافاً بينا وروايات ستانينك السابقة عليها . وعلى الرغم من أنها تصف دور الممرضين الشيوعيين في إضراب زراعي فإنها لا تعد رواية تقدمية يسارية بالمفهوم القائل ، فهي لا تعجذب بطولات البروليتاريا ، بل إن ستانينك نفسه يصر على أنه لم يقصد من روايته أن تكون منشور دعابة ساذجة ، لأنها لا تدور أساساً حول الإضراب الذي يعد مجرد مسألة ذات أهمية عابرة ، أو أهمية عملية لا غير ، كما أنها ليست عملاً . يبحث عن الحلول للمشكلات التي تتناولها بالسرود الروائي .

يقول الناقد وارين فرنش في كتابه عن جون ستانينك : إنه ربما أسوأ فهم رواية « المركة المشكوك فيها » لأنها أول رواية طويلة لستانينك كتبت بأسلوب موضوعي بسيط واضح ، ذلك الأسلوب الذي أتقنه في قصصه القصيرة في مجموعة « المهر الأحمر » والذي استخدمه في أغلب رواياته الهامة فيما بعد . تمتاز الرواية بمخلوها الثام من تعليقات المؤلف ، إذ أن ستانينك قدم وجهة نظره بأسلوب أكثر صرامة وفتية وإحكاماً من الأسلوب الذي استعمله في رواياته السابقة ، فالقارئ لا يرى ولا يسمع إلا ما يراه ويسمعه جيم نولان من اللحظة التي يقرر فيها أن يقدم خدماته للشيوعيين حتى وفاته وعلى الرغم من أن الأضواء تسلط أحياناً على قطاعات مختلفة من الفلاحين المضربين عن جمع الفاكهة ، فإن جيم لا يثيب مطلقاً عن مسرح الأحداث .

وستانينك من الروائيين المؤمنين بكرامة الفرد وإنسانيته ، لذلك فموقفه ضد الشيوعية واضح في الرواية ، ويفصح عنه من خلال حديث الطبيب بيرتون مع جيم عندما يقول له : إنك لا تستطيع أن تبي الشيء العنيف إلا بال العنف ! وبيرتون طبيب يتطوع لمساعدة المضربين ، وهو أكثر الشخصيات المثيرة للإعجاب في هذه الرواية ، ولا يصعب على القارئ ملاحظة تعاطف الروائي معه .

يرى ستانينك أن الممرضين لا يميلون إلى العنف فقط ، بل إنهم يرفضون أي تفكير منطقي في المعنى الحقيقي الذي ينطوي عليه موقفهم ، ذلك يتضح في قول بيرتون لجيم : إنكم جميعاً تغضبون عندما يصل إلى مسامعكم أي سؤال . ويرى ستانينك أيضاً أنه يتحتم على رواد الفكر أن يكونوا قادرين على إدراك حقيقة الأهداف الثورية التي يسعون إليها من أجل تغيير المجتمع ، ولكن الشيوعيين في كل روايات ستانينك على عدا متواصل مع التفكير المنطقي مثلاً نجد في شخصية بنجي في رواية « إلى إله مجهول » وداني في « توريللا فلات » وجيم في « المركة المشكوك فيها » ، لا يفتق ستانينك ضد الشيوعية فقط ، بل ضد كل شكل من أشكال التعصب للفكرة الحزبية المجردة التي تنتهك الكرامة الإنسانية وأية معركة ينوضها المتعصبون هي « معركة مشكوك فيها » .

عن القتران والرجال :

في عام ١٩٣٧ كتب ستانينك رواية « عن القتران والرجال » وهي تدور حول حياة اثنين من فلاحى الأرض الأجراء : لينى الفلاح الأبله ذى البنية القوية والمثالة ، وصديقه جورج الذى نذر نفسه لرعايته . تعد رواية « عن القتران والرجال » التحفة الأدبية التي جلبت المال والشهرة والتقدير لستانينك ، فهي الرواية

التي وجد فيها ستاينيك الشكل الذي كان يكافح في سبيل الوصول إليه ، وهو الطريقة الموضوعية للسرد الروائي . وهي في الحقيقة مسرحية وضعت في قالب روائي ، وامتازت بالكمال الفني فيها ينحصر بالبناء ذي السرد المركب الذي لاناظره بوضوح في روايات ستاينيك وتقصصه السابقة .

على الرغم من الأحداث المأسوية التي نقابلها في « عن الفئران والرجال » فإنها ليست مأساة بالمفهوم التقليدي ، فهي ملهاة تدور حول انتصار إرادة البقاء التي لا يقف أمامها حائل ، بمعنى أنها لا تنجد هزيمة الإنسان في مواجهة الطبيعة التي لا ترحم . لكنها تقص حكاية الإنسان المنتصر دائما على الطبيعة برغم آلامه المرحمة . هذه الآلام مصدرها إصرار الإنسان على ارتباطه بأحلام العظمة وتميزه على غيره من البشر . يوضح الناقد ييتير ليسكا في كتابه « عالم جون ستاينيك الكبير » أن رواية « عن الفئران والرجال » تتناول فارسا من طبقة أدنى . وشخصا تحت الرعاية يشتركان في حلم لا يمكن أن يتحقق لاختفاء الشخص الأخير إلى المقدرة العقلية التي تجعله يدرك مدى قوته وثباته في مواجهة الإغراء . ومن السهل للقارئ أن يلحظ حاجة لينى الواضحة إلى جورج ، كما يلحظ حاجة جورج إلى لينى وإن كانت أقل وضوحا فإنها لا تقل عنها شدة . يقول جورج في حكمه الصريح على نفسه : « لست على قدر كبير من الذكاء وإلا فاهت بتعبئة الشعرى والزكاتب لقاء خمسين دولار بالإضافة إلى الإقامة الشاملة . ولو كنت على قدر محدود من الذكاء لكنت الآن من أصحاب المزارع الصغيرة . من الواضح أن جورج في حاجة إلى لينى لسبب آخر غير مجرد تبرير فشله الشخصي : فجورج لا يقوم على حماية لينى ورعايته ، وإنما يوجهه ويسيطر عليه فقط ! إن لينى لا يتكلم إلا بأذن من جورج ! ولا شك في أن جورج يسيطر على لينى لكي يحبه من ارتكاب أفعال لا يمكن أن يكون مسؤولا عنها بسبب قصوره العقل . لكن جورج ليس بالراعى الذي يكرس حياته كلها في التفكير من أجل غيره بل إنه يكتسب الإحساس بقوته الشخصية من إصدار الأوامر إلى لينى .

أما رواية « أعقاب الغضب » التي كتبها ستاينيك عام ١٩٣٩ فتتمثل قة تعاطفه مع الإنسان والفنى مع مأساة الأخير الذي يعمل في أرض لن تعود عليه بأية منفعة شخصية ، فهي ملحمة تجسد حياة عائلة مهاجرة من فلاحى أوكلاهوما وهربوا من الظروف القاسية التي فرضت عليها البحث عن الأرض الموعودة التي تعلقت بها آمالها لكن خيبة الأمل كانت في انتظارها أيضا في تلك الأرض الموعودة في كاليفورنيا . ونظرا للواقعية الساخرة التي كتبت بها الرواية فقد أثارت جدلا كبيرا بين النقاد الذين طاموا قاداتها برواية « كوخ الم توم » الشهيرة ، لكن بعضهم إتهمه بالإسراف في الرومانسية العاطفية ، وبالمبالغة في الواقعية الميؤودرامية .

والجند الذي أثارته هذه الرواية لا يرجع فقط إلى مضمونها المثير . لكنه يرجع أيضا إلى شكلها غير التقليدى ، فقد أزعجت الفصول الاعتراضية أو المتداخلة القراء الذين تعودوا الشكل التقليدى للسرد . أما النقاد الذين يهتمون بالوحدة العضوية للقصة فلا يمكن أن يرحبوا بطريقة ستاينيك في تقطيع أوصال السرد الرئيسى بإدخال أجزاء لاتضيف شيئا مباشرا وجديدا إلى قصة آل جود ! ولكن يجب ألا نأخذ الموضوع بهذه البساطة . لأننا إذا تمقنا في البناء الدرامى للرواية فلن نجد أى انحراف في هذه الفصول المتداخلة عن مجرى السرد الرئيسى . بحلل الناقد ييتير ليسكا في كتابه « عالم جون ستاينيك الكبير » الميخج الدرامى الذى يربط الفصول

للتدخل بالأحداث الرئيسية في قصة آل جود ، فيقول : إنها أسلوب لتكرار تفاصيل معينة بعناية مرسومة ومقصودة وليس مجرد تكرار للموضوعات العامة فقط ، فكل فصل من فصول آل جود يتراوح هو والفصل المتداخل الذي يسبقه ، ويوضح كلاهما الموقف نفسه فيتناول أحدهما الظروف بوجه عام ، ويتناول الآخر التأثير الذي تمارسه هذه الظروف على آل جود بصفة خاصة .

أما المقارنة التقليدية بين « أعقاب الغضب » و « كوخ العم توم » فتدل على سوء فهم لكلا الروائيين. فعل الرغم من أن كلا من هاريت ستو وجون ستاينيك قد حاول إثارة القراء ضد شرور في المجتمع بالفعل فقد اتخذ كل منهما مواقف مختلفة تمام الاختلاف في مواجهة هذه الشرور ووسائل علاجها الصحيحة . نادى هاريت ستورورية ملتبسة إلى إلغاء نظام الرق الفاسد ، لأنها كانت تعتقد - كما أوضحت في خاتمة الرواية - أنه نظام فاسد في جوهره ويحثم القضاء عليه . أى أنها كانت تحض مباشرة على الفضيحة ، وقصدت بذلك إلى تهديد الذين آمنوا في خاتمة التعاليم المسيحية بمقاب سماوى . أما ستاينيك فكان كثير الشك في دور الفنان الذى يقوم بالوعظ والإرشاد والتوجيه والتهديد لقراءه ، لذلك فهو يتبع طريقا مختلفا ، ولا يهاجم النظام القائم ، لأن الثورة الجلية في نظره ربما أنت بتاتج مناقضة تماما للأهداف التى قصدت إليها ، فهو يزيد الإصلاح والتغيير السلمى والتبريى مع النظر إلى أن البقاء دائما للأصلح .

أقول القمر :

في عام ١٩٤٢ نشر ستاينيك أول رواية له تتخذ من الحرب العالمية مضمونا لها ، وقد أثارت رواية « أقول القمر » ضجة قد تزيد عن تلك التى أثارتها « أعقاب الغضب » ، من قبل ، وهاجمها بعض النقاد من أمثال جيمس ثيرير على أساس أن شكلها مصاب بالتصنع والافتعال . وأن مضمونها زائر بمهادنة النازية ! ولكن عندما انتهت حمى الحرب واستقرت الآراء الموضوعية أجمع النقاد على أن رواية « أقول القمر » كانت فاشلة إلى حد ما كدعاية سياسية وكرواية فنية على حد سواء . لعل شهرتها ترجع إلى روح الحرية التى تسرى فيها ، والتي تثير إعجاب كل المفكرين الأحرار .

كانت رواية « أقول القمر » قد ألقت لكى تمسح مباشرة مثل رواية « عن القفران والرجال » ، ومع ذلك فإنها تفتقر إلى الإحساس بالحركة الحتمية الكاسحة في مواجهة كارثة عاتية لانتمكن مقاومتها . وهو الإحساس الذى تميزت به روايات ستاينيك السابقة . إننا نشعر بشخصية عظيمة واحدة هي شخصية العمدة أوردن الذى يزداد هيبه ويترحم بعظمة نحو مصير لا يستحقه . ومع ذلك فإن الكاتب لا يركز عليه لانادرا . لعل الخطأ الفنى الذى ارتكبه ستاينيك ركز في مثله في أن يوائم بير لغزى الذى يرمى إليه وبين الحكمة . فإذا طبقنا منج ١٠١ . ريتشاردز في النقد فإن ستاينيك فشل في خلق العلاقة العضوية بين الوسيلة التى تتمثل في السرد وبين المضمون أو الرسالة التى يريد الكاتب أن يوصلها إلى القارئ .

في عام ١٩٤٤ كتب ستاينيك رواية « كانيرى رو » التى قال عنها الناقد بيتر ليسكا : إنه كتبها كمهرب له من حالة الانقباض التى كان يعانى منها بسبب الحرب ، لكن ليس من المفروض أن نأخذ كلام ستاينيك على

علاته لأنه من السخف أن نخلط بين روايته هذه ذات الأسلوب الساخر المتقن وبين الآلاف من روايات الهروب الساذجة التي كتبت خصيصا لتتشر سلسلة في المجلات ، ولتريح أعصاب القراء ، وتؤكد لهم أن الدنيا مازالت بخير برغم أهوال الحرب التي مازالت مشتعلة على قدم وساق ، وقد أطلق ستاينيك نفسه على روايته تسميها ذا دلالة محددة عندما قال عنها : إنها قطعة شهية المظهر وسامة المخبر ! : أى أنها رواية جادة تحمل في طياتها رسالة موجهة إلى عالم سقط في براثن أخطائه وخطاياها .

لكن اهتمام ستاينيك البالغ برساته الموجهة إلى القراء من خلال روايته أصاب البلاء الدرامي لها بفترات وفجوات شوهت كثيرا من مجاله وتناسقه . فكان من السهل على القارئ ملاحظة الجهد الذى بالغ ستاينيك في القيام به لإبراز هذه الآراء . والعجيب أنه لم يهتم أحد - سواء من النقاد أو القراء - بهذه الآراء التي اعتبرها ستاينيك الهدف الأساسي من روايته ، وهي الآراء التي لاتعدو أن تكون تلخيصا للاتهامات التي وجهها من قبل إلى المجتمع في رواياته الأولى ؛ فهو يهاجم دائما رغبة الإنسان الملحة في الحصول على المكانة الاجتماعية المحترمة ، لأنها رغبة غالبا ماتطلع الإنسان لكي يلهث لاغتصاب استقرار غير طبيعي لحياهه ، وفي أثناء هذا تسيطر القوة الوحشية على فكره وسلوكه تجاه الآخرين ! يبدو هذا واضحا في « كانيرى رو » عندما يقول دوك بطل الرواية لأحد ضيوفه « قد يبدو من الغرابة والشذوذ بالنسبة لي أن الصفات التي تعجب بها في الناس - وهي الطيبة والكبرم والصراحة والأمانة والفهم والإحساس - صفات ملازمة للفشل في نظامنا الاجتماعي ! وأن تلك الصفات التي نفخها مثل القوة والجشع وحسب الملك والضة وتمجيد الذات والمصلحة الشخصية إنما هي من خصائص النجاح بلا منازع ! وبينما يعجب الناس بالصفات الأولى فإنهم يلهثون وراء ثمار الأخرى ! » . تلك هي التنويع الرئيسية في معظم روايات ستاينيك . إنه يركز على هذا التناقض الساخر الذي تنهض عليه الحياة الإنسانية ، فالإنسان في نظره حيوان زاحر بالتناقضات الفاضحة وخصوصا عندما يدعي الإعجاب بشيء ثم يسعى إلى الحصول على شيء آخر مختلف تماما ، لكن الحياة لاترحم الإنسان عندما يرتكب هذه المخالفات والتناقضات . فإذا بحثنا عن الصراع والإحباط والفشل الذي يصيب الإنسان فسنجد أنه يتمثل بمنتهى الوضوح في التناقض بين مايقوله وبين مايفعله .

جرب ستاينيك مرة أخرى في « كانيرى رو » طريقة مركبة في السرد الروائي ، وعلى الرغم من الحفاوة البالغة التي قولت بها من جمهور القراء على أساس أنها إحدى كلاسيكيات الكوميديا الأمريكية الحديثة - فإن ستاينيك لم يكن راضيا ، لأن أحدا لم يدرك حقيقة الحرفة الفنية التي كتبت بها ، فقد اعتبرها الجميع مجموعة من الأحداث المسلية والطرفية غير وثيقة الصلة العضوية . و ربما كان هذا الظن يرجع إلى بناء الرواية المثير الذي لايجترى على الهيكلة الروائية التقليدية : فالحوارات التي قام بها عدد من سكان كانيرى رو ، في موتيرى بكاليفورنيا ليكرموا دوك - صاحب معمل ويسترن البيولوجي - بإقامة حفلة له ، قد وفرت عمودا فقريا للرواية لم يدركه القراء ، لأن القصة الأساس لاتتمشى مع حركة الهيكلة التقليدية في ارتفاعها البطيء نحو قمة العقدة ثم انخفاضها السريع نحو الخاتمة . في كانيرى رو ، تتوقف الهيكلة من آن لآخر عن طريق الفصول المتداخلة التي تعلق على الحركة كما وجدنا من قبل في « أعصاب الغضب » .

يفضيق بنا المجال للتعرض لكل روايات ستاينيك وقصصه القصيرة من أمثال « مراعى السماء » عام ١٩٣٢ ، و « إلى إله مجهول » ، و « المهر الأحمر » ١٩٣٣ ، و « الوادى الطويل » ١٩٣٨ ، و « الأتوبيس الطوالى » ١٩٤٧ ، و « الوهج المتألق » ١٩٥٠ ، و « شرق عدن » ١٩٥٢ ، و « الحميس الذهب » ١٩٥٤ . و « شتاء سخطنا » ١٩٦١ . لكن ماتقدم من تحليل سريع يمكن أن يلقى أضواء على هذه الأعمال وخاصة أن منهج الكاتب لا يتغير كثيراً من عمل إلى آخر وإلا فقد أسلوبه التميز وشخصيته الفنية المنفردة . وكان ستاينيك من الروائيين ذوى الأسلوب الذى يمكن التعرف عليه من أول صفحة من صفحات رواياته .

(١٨١١ - ١٨٩٦)

هاريت بيتشرستو روائية أمريكية استطاعت أن ترسخ مكانتها في الأدب الأمريكي بفضل واحدة فقط من رواياتها التي مازالت تقرأ حتى الآن ، وأكدت في الوقت نفسه خلود صاحبها في هذا المجال . هذه الرواية هي « كوخ الموم » التي نشرت سلسلة لأول مرة عام ١٨٥١ ، ثم في كتاب في العام التالي . وقد حازت شهرة عالمية ، وتركزت أنراكيبها في الفكر الإنساني في النصف الثاني من القرن الماضي لدرجة أنه عندما زارت مسز سترابراهام لتكوين في البيت الأبيض ، قال لها الرئيس الأمريكي في مزيج من المزاح والجدية إن الرواية كانت السبب المؤدى إلى الحرب الأهلية . أثبتت لأهل الشيال أن الرق نظام يتنافى مع أبسط المبادئ الإنسانية ، أما المنحرب فكان ينضج بالكراهية للرواية ولصاحبها . ولم يحدث من قبل أن أثرت رواية في تفكير الناس وسنوكهم كما فعلت هذه الرواية التي تعد جزءا حيا من التراث الأمريكي ، والتي ترجمت إلى عدد لا يحصى من اللغات . ولدت هاريت بيتشرستو في مدينة ليتشفيلد بولاية كونيتكت لأحد رعاة الكنيسة المشهورين . كما تزوجت أيضا من كاهن له مكانة مبدجة بين رجال الدين . كانت حياتها الفكرية قد أصيبت بانفصام لعدة سنوات بسبب إعجابها بالفلسفة التطهريّة « البيوريتانية » وفي الوقت نفسه رفضها لقسوتها وصرامتها . ولم يحدث أن انتادت وراء الجواهر المفاظ الذي عاشت فيه ، بل احتفظت باستقلالها الفكرى الذى أدى بها إلى ولوج عالم الأدب الصاحب بكل التيارات الفكرية المتنازعة ، تحول هذا الاستقلال إلى نوع من الثورة الفكرية التي بلغت قمتها في « كوخ الموم » . لكن لم تخل الرواية من ثغرات تاريخية ، وتنبهت اجنابعية ، وأخطاء فنية ، بل إن بعض النقاد قال : بأن الروايات الأخرى التي كتبها مسز ستوتوتفع درجات كثيرة عن « كوخ الموم » إذا ماقرنت بها من الناحية الفنية . وقد حازت أعمالها الأخرى على الإعجاب والاحترام على أساس ريادةها في مجال الأدب الإقليمى المحلى الذى يحاول الخروج بقضاياها الإنسانية إلى المجال العالى . ويقال : إن هذه

الروايات من أفضل ما كتب عن ولاية نيو إنجلاند . ومع ذلك لم تحصل على أية شهرة ، فالتقارئ العادى لم يسمع مثلاً عن رواية « إغراء الكاهن » ١٨٥٩ ، أو « أهلى للدينة القديمة » ١٨٦٩ . عندما بلغت هاريت الثالثة عشرة من عمرها اصطفتها أختها إلى مدرسة البنات ، وفى العام التالى أثبتت جدارتها العملية وإستطلاعات القيام بتدريس الفلسفة الاخلاقية فى نفس المدرسة ، فى عام ١٨٣٤ كتبت أول قصة لها وحازت جائزة فى مسابقة للقصة كان إدجار آلان بو من المشتركين فيها . كانت القصة بعنوان « العم لوطه » ونشرت فى مجلة « وسترن » الشهريه . وفى عام ١٨٣٥ عندما كانت تقوم بالتدريس فى سينساقى نشرت كتابا فى الجغرافيا . وفى العام التالى تزوجت من كالفن ستو فأصبح اسمها هاريت بيتشر ستو ، بعد أن كان هاريت بيتشر فقط . لعب زوجها دورا هاما فى حياتها عندما أدرك قيمة موهبتها الأدبية ، وحثا على الاستمرار فى الكتابة . فقد كان محبا للثقافة والمعرفة بحكم عمله أستاذا للاهوت بكلية باودوين منذ عام ١٨٤٨ .

ذات صباح كانت مسز ستو تصلى فى كنيسة مدينة برونزويك بولاية مين ، وفتحة رأته فيها يشبه الرويا عبدا أسود ذا شعر أبيض وأعمال بالية وهو يجلد بالسياط فى قسوة لانظير لها . فى مساء نفس اليوم بدأت مسز ستو روايتها الشهيرة التى جلبت لها من الشهرة والثروة ما لم تتوقعه أبدا . أصبحت من أعمدة الرواية الأمريكية الناشئة . فى عام ١٨٥٣ زارت أوروبا مع زوجها ، واستقبلا استقبالا باهرا ، وأحيطا بالإعجاب والتقدير حينما حلا . انتهرت مسز ستو الفرصة فزارت أرملة اللورد بايرون وعبرت عن رأيها بصراحة فى زوجها وهو رأى لم يكن فى صالحه على الإطلاق ، ونشرته فى مقالة بعنوان « القصة الحقيقية لحياة مدام بايرون » ١٨٦٩ . وبعثتها بكتاب بعنوان « دفاع عن مدام بايرون » ١٨٧٠ ، لم تؤثر التهم التى وجهتها مسز ستو إلى لورد بايرون وعلى رأسها ممارسة الجنس مع المحارم ، على المكانة المرموقة التى حصلت عليها بين مثققي إنجلترا وخاصة بعد زيارتها . عندما أوشكت الحرب الأهلية على الانتهاء نزحت عائلة ستو إلى بلدة ماندارين بفلوريدا حيث بلغت مسز ستو أقصى ما فى وسعها لكى ترفع من الروح المعنوية لأهالى الجنوب ، وخاصة الزواج منهم بعد أن طعنهم الحرب . فى أثناء الفترة التى عاشتها هناك كتبت أعمالا عدة تشمل وصفا روائيا للمناظر المحلية التى وقعت عينها عليها كما فى « أوراق النخيل الصغير » ١٨٧٣ ، وهو نفس العام الذى عادت فيه مع أسرتها إلى نيوإنجلاند حيث أسست منزلا فى هارتفورد كرمت فيه حياتها للكتابة ، كانت تكتب أحيانا بالاسم المستعار كريستوفر كراوفيلد . من أعمالها « الماى فلاور أو مناظر وشخصيات وسط أبناء المهاجرين » ١٨٤٣ ، و « المرشد إلى كوخ العم توم » ١٨٥٣ ، و « ذكريات مشمسة من بلاد أجنبية » ١٨٥٤ ، و « قصائد دينية » ١٨٦٧ ، و « نساؤنا الشهيرات » ١٨٨٤ ، و « حديده » التى وصفت بأنها قصة مستنقع الرعب العظيم ١٨٥٦ ، وكانت هجوما كاسحا آخر على نظام الرق .

من الطبيعى أن نتوقع لبعض كتاباتها أن تكون من باب السيرة الذاتية ، مثل « عزيزى تشارلى وما العمل معه » ١٨٥٨ ، و « نحن وجيراننا » ١٨٧٥ ، يعتبر معظم النقاد أن أفضل كتبها هى التى تستمد مادتها من الحياة فى نيوإنجلاند ، ومن خيريتها الشخصية بهذه الحياة . من هذه الأعمال « إغراء الكاهن » ١٨٥٩ ، و « لؤلؤة

الجزيرة ١٨٦٢ ، و«أهالي المدينة القديمة» ١٨٦٩ ، و«قصص المدفأة» ١٨٧٢ ، و«سكان بوجانوك» ١٨٧٨ . يبدو أنها درست الأساطير المحلية والحواديت الشعبية كما تجلت موهبتها الأصلية في الرسم المرح للشخصيات ، واستطاعت أن تستخرج من صلب زوجها مادة خصبة للذكريات . من العيوب الواضحة في أسلوب مسز ستو أن تلجأ إلى التكرار والإطناب كثيرا ، مما يؤثر على التركيز والتكيف عندها . كذلك فإنها لا تمتلك ناصية اللغة فيما يتصل بتركيب الجمل ، وعلم المعاني . وأحيانا تصاب مقدرتها على الوصف والتحليل بالغموض وعدم الدقة . وعندما تصل المواقف في رواياتنا إلى قمة درامية مكثفة فإنها تعجز عن استغلالها الاستغلال الفني المناسب بل تبدو وكأنها مجرد هاوية غير متمكنة من أسرار الصنعة . ومع ذلك فنحن ننفر لها هذه المئات والأخطاء لأن تدفق السرد الروائي عندها يحتاج في طريقه كل ما من شأنه أن يشوه الصورة النهائية لأعمالها كما نجد بصفة خاصة في « كوخ الم نوم » التي يجدر بنا أن نلم بها بلامة سريعة للتعرف على خصائص فن الرواية عند هاريت بيتشر ستو .

تدور الفكرة الرئيسية للرواية حول عبد زنجي أمريكي يدعى الم نوم يمر بمراحل متعددة وقاسية من المعاناة والعذاب والألم . وهذه كلها عوامل تصنيف إلى شخصيته حالات من الوفاق والكبرياء والصمود . كان مصدر هذا العذاب يانكي أبيض يدعى سيمون ليجرى تصل به القسوة إلى جلد الم نوم حتى الموت . لكن الرواية لا تقتصر على هذا العمود الفقري من الأحداث ، بل تقدم لنا بانوراما عريضة لحياة الجنوب الأمريكي من خلال شخصيات متعددة ومتنوعة مثل إيفا الصغيرة ابنة السيدة أوجستين سان كلير التي تمتلك الم نوم الذي كرس حياته لخدمة ابنتها في حب وصفاء وإخلاص ، ومثل الفتاة المولدة إليزا ، والصبي الزنجي الشق نوبسي ، ومس أوفيليا العانس التي تمثل الحياة الجافة في نيوإنجلاند ، وماركس صائد العبيد .

من الواضح أن هذه الشخصيات تركت بصماتها فيما بعد على شخصيات الروايات الكثيرة التي كتبت في مطلع هذا القرن . ويبدو أنه ليس في استطاعة روائي أمريكي أن يقدم شخصية زنجية في أعماله دون أن يتأثر بزواج هاريت بيتشر ستو .

من المناظر التي لاتنسى في رواية « كوخ الم نوم » المنظر الذي تصف فيه المؤلفة موت إيفا الصغيرة وهو منظر زاخر بكل الأحاسيس الإنسانية المتعارضة والمتناغمة . كذلك المنظر الذي نهرب فيه إليزا فوق الجليد حاملة ولدها هاري ، بينا زوجها في أعقابها ولكن عن طريق آخر حتى يتمكننا من تضليل صالدي العبيد الذين شرعوا في اقتفاء أثرهما . تمثل الخلفية الوصفية لكل هذه الأحداث في مزارع القطن وغيره من المحاصيل التي أنتجها أصحاب الأراضي البيض في كاتنكي ولوزيانا ، واستخدموا فيها العبيد لكي يستخرجوا كل ما يمكن أن تأتي به . لا يجم في ذلك حياة العبيد التي كانت تقل في القيمة عن حياة الدواب والماشية . كان قلم مسز ستو ناضحا بكل العطف والحب والحنان سواء للزواج أو لأهالي الجنوب . زخرت المناظر بالألوان الجذابة واللغات الحية التي رأينا فيها الشخصيات على حقيقتها بعيدا عن النظرات السائدة في تلك الأيام وخاصة عند أهالي الشمال . كان كل هم مسز ستو أن تصل إلى نظرة موضوعية تجاه القضية كلها .

كانت مسز ستو في منتهى الحذر من دعاء التفرقة العنصرية الذين أصابهم في مقتل بروايتها هذه . أدى هذا

بها إلى كتابة « المرشد إلى كوخ الم توم » لكن توضح بالبراهين والأسانيد أنها أخذت المناظر والشخصيات والأفكار مما يدور فعلا في الحياة ولم تدع شيئا من خيالها على سبيل الإثارة وتبييح المشاعر . أعادت نفس المحاولة في كتابها « دريد : أوقصة مستنقع الرعب العظيم » الذي ناقشت فيه نظام الرق من وجهات نظر متعددة وجديدة ؛ وأعادت فيه إظهار شخصيات رواياتها الأولى ولكن بأسماء جديدة . بل إنها قالت للذين أظهروا لها العداء ، إن الله عز وجل هو الذي كتب « كوخ الم توم » ولم تكن هي سوى الوسيلة التي كتبت الإملاء . كانت تقصد بهذا أن الله لا يمكن أن يرضى عن نظام يستعبد فيه إنسان أخاه الإنسان إلى درجة القضاء على حياته . لم يقتصر أثر « كوخ الم توم » على محاربة نظام الرق والامتداد في أمريكا فقط ، بل امتد ليشمل معظم مناطق الرق في العالم كله . وعندما قرأها الناقد إدموند ويلسون عام ١٩٥٠ كتب يقول : إنها عمل يثير داخل القارئ أحدث ماوصل إليه الذكاء الاجتماعي . فقد نظرت إلى المضمون الفكري نظرة إنسانية موضوعية لانتحاز إلى أي طرف تحت وطأة الظروف المؤقتة . وهذا مايجب أن يتوافر في أي عمل أدبي ناضج . وعلى الرغم من أن هاريت بيتشر ستو لم تكن واعية ومدركة تماما لضرورات الشكل الفني التي حتمتها معايير النقد الحديث ، إلا أنها قدمت إضافة ضخمة إلى تراث الرواية الأمريكية بصفة خاصة ، والرواية العالمية بصفة عامة . لم تكن الأخطاء الفنية التي وقعت فيها سوى أخطاء الرواد العظام الذين يكتبون بلاخلفية ضخمة من التقاليد الراسخة .

(١٨٧٩ - ١٩٥٥)

يعتبر والاس ستيفنز من كبار شعراء أمريكا المعاصرين . حقق لنفسه مكانة في الصفوف الأولى على الرغم من أنه لم يفكر يوما في احتراف الشعر . كان يقرض الشعر فقط في أوقات فراغه باعتباره هوايته المفضلة التي يلجأ إليها بعيدا عن مشاغل العمل اليومي . وآمن بأن الهواية هي الوسيلة الوحيدة التي يمكن للفنان أن يقدم بها أفضل إنتاج أدبي له . ولو أصبح الشعر أو أي فن آخر مجرد احتراف فإنه بذلك يترك مجال الإبداع الفني إلى ميدان الصنعة . صحيح أن الصنعة تشكل جزءا حيويا من عملية الخلق الفني ، لكنها ليست كل شيء . فهناك الموهبة التي تصقلها الخبرة والثقافة والمران المستمر ، وهذه الموهبة لا تنمو وتتطور إلا في ظل الهواية . وإذا نظرنا إلى كبار الشعراء والفنانين الذين عاشوا من أقدارهم وأعلاهم سجد أن الهواية كانت تلعب دورا كبيرا في إنتاجهم على الرغم من احترافهم الصريح . يعتقد ستيفنز أنه لا يعيب الشاعر أن يمارس مهنة أخرى يكتسب منها رزقه طالما أنها تتيح له وقت الفراغ اللازم لممارسة هوايته المحببة . فعلاقة الفنان الهاوي بعمله هي علاقة حب خالصة بينما ينظر المحترف إلى إنتاجه الفني في ظل اعتبارات متعددة بعضها لا يمت إلى الفن بصلة .

ولد والاس ستيفنز في بنسلفانيا ، تلقى تعليمه في مدرسة الحقوق التابعة لجامعة هارفارد أولا ثم جامعة نيويورك . مارس مهنة المحاماة بالفعل ، وشغل وظيفة نائب رئيس إحدى شركات التأمين الكبرى . ظل حريصا على ممارسة مهنته بينما استمر في قرض الشعر حتى فاز بجائزة بوليتزر عام ١٩٥٥ أي في نفس العام الذي شهد وفاته في هارتفورد بولاية كونيتيكت . فاز بالجائزة بعد صدور ديوانه الشعري الكامل عام ١٩٥٤ والذي جمع فيه قصائده التي اشتهر بها ابتداء من قصائد ديوان « التناغم » ١٩٢٣ حتى ديوان « أطياب الحريف » ١٩٥٠ . كانت حصيلة الشعرية عبارة عن ستة دواوين غير قصائده ومقالاته ومحاولاته المسرحية التي نشرت عام ١٩٥٧ بعد وفاته بعنوان « ما بعد الرحيل » .

اشتهر ستيفن بين شعراء أمريكا بقدرته الفائقة على تحويل الأفكار الجافة ، والقوالب الصماء ، والنتق الصادم إلى مضمون شعري من الطراز الأول ، ويعمل في طياته كل انفعالات الوجدان وتناقضات النفس البشرية . كان ابتكار ستيفن أساسا في مجال المضمون واستخدام اللغة ، لكنه التزم إلى حد كبير بالأشكال والأوزان الشائعة للقصيدة . كانت اهتماماته الفلسفية معاصرة للثورة التشكيلية أو الإيجابية التي أحدثها الشعراء من أمثال إزرا باوند و ت. س. إليوت وإيمى لويل وبدأت قبل الحرب العالمية الأولى . وهي الثورة التي قالت : إن الشاعر يتكلم بالصورة وليس من خلال الكلمة . لكن لم يتأثر شعر ستيفن إلى حد كبير بهذه الثورة ليله إلى استخدام الإمكانات الموجودة فعلا للقصيدة . كان يعتقد أنها قادرة على استيعاب كل أفكار وأحاسيس الشاعر مهما كانت جديدة أو غريبة .

نزواح المضمون الشعري عند ستيفن بين إحياء مواقف التاريخ واستلهام روح العصر . لكنه كان يختلف عن إليوت وباوند في أنه كان يجهد نفسه في البحث عن إجابات وحلول لقضايا الإنسان المعاصر . وطبقا لمعايير النقد الحديث فهذه ليست مهمة الشاعر التي تقتصر على بلورة رؤيته تجاه الكون والعالم والأشياء . ويبدو أن اهتمامه الأساسي بالمضمون الفكري لشعره ، أدى به إلى التوغل في قضايا قد تكون من اختصاص الفيلسوف أو المفكر الاجتماعي . ولو أنه اهتم بالقضايا الفنية المرتبطة بالابتكار في مجال الشكل لما أجهد نفسه في البحث على الإجابات والحلول .

استخدامات اللغة الشعرية :

اعتبر ستيفن اللغة الشعرية المادة التي يجب على كل شاعر أن يصوغها طبقا لتوحيات المضامين التي يتناولها بالمعالجة الشعرية . تميز استخدام ستيفن لغة الشعر باللجوء إلى المبالغة البلاغية ، والإغراب التعبيري برغم أنه اعتمد على الألفاظ والتعبيرات التي يستخدمها الناس في حياتهم اليومية . ولعل الإضافة الحقيقية لستيفن في روح الكوميديا التي يدمجها في قصائده مضافا إليها خلفية ثقافية عريضة تنأى بها عن مجالات الشعر الشعبي . وأول شيء يلاحظه القارئ في قصائد ستيفن أنه يرتب الكلمات بنظام معين خاص به . وهذه صفة الشعراء الكبار الذين تتحول اللغة العادية إلى لغة جديدة كل الجدة بين أيديهم . لم يكن ستيفن من الشعراء الذين يسلسون القياد لمقلهم الباطن بل كان واعيا ومدركا تماما لاستخدامات كل الأدوات الشعرية وبالذات في مجال اللغة أكثر منها في مجال الوزن والقافية . وقد ليست قصائده كل أبواب الجدة والحدادة بسبب اعتماده على اللغة العادية المعاصرة ونجنيته لكل التعبيرات والقوالب التقليدية التي غالبا ما تسلب القصيدة روحها ونبضها .

لم يلهث ستيفن وراء التائق اللغوي بل كثيرا ما تعمد أن يصلح القارئ بعبارة وجمل مثل : « الضفادع تأكل الفراشات . الحيات تلهم الضفادع . الحنازير تزدرد الحيات . البشر يتلون الحنازير » وفي عناوين أخرى مثل : « شبحان في ليلة بنفسجية خضبة » ، « زخارف وردية لأشجار الموز » و « إمبراطور الآيس كريم » و « نظارة عسى » ، وجمل أخرى من هذا النوع الغريب كما نجد في افتتاحية قصيدة « التزيمة المتأخرة من سفح الجبل » والتي يقول فيها :

«أيتها السيدة ، فلتكشفي عن رأسك ، ولتقدني بفطانتها
فالنجوم تسطع على جبين الكون غير الموجود ! ! » .

لعل الترجمة العربية لغنين البيتين لا تبين مدى الإغراب الذي يلجأ إليه ستيفنز في تركيبه الشاذ للجميل
الدرجة أن القارئ يعجز في بعض الأحيان عن إدراك المعنى الذي يقصده الشاعر . وقد يؤدي هذا الإغراب إلى
مواقف كوميدية يهدف إليها ستيفنز من خلال التناقضات التي تجسد اللامعنى في حياته وتبرز هذه المواقف إذا ما
تمعنا في الأسلوب الذي يرتب به ستيفنز ألفاظه ، وبدون هذا المعنى الواعي تبدو قصائده في منتهى السطحية بل
والسخافة . من هنا كانت شعبيته بين المثقفين أكثر منها بين الجمهور العادي الذي لا يملك الوقت أو الصبر لكي
يستخرج ما بين السطور والألفاظ . لكن الإغراب ليس السمة الوحيدة المميزة لشعر ستيفنز لأنه يعتمد على مزج
العادي بالشاذ ، والشائع بالمجهول ، وللتوقع بغير المتوقع .

يبدو أن ستيفنز تأثر بالمدرسة الشعرية التي تزعمها إليوت وباوند من حيث الاعتماد على التلميح دون
التصريح ، والتجسيد دون التجريد ، والمعادل الموضوعي دون التعبير المباشر . فلا نجد فكرة واحدة محددة
بأسلوب مباشر في قصائده . وكما يقول في إحدى قصائده فإنه توجد ثلاث عشرة زاوية للنظر منها إلى طائر
البليل . وقد ضمن ستيفنز اتجاهاته النقدية في قصائده التي تدور حول منج تأليف القصيدة واستخداماتها
المتعددة كما نجد في قصيدة : « الإنسان يحمل الشيء » التي تبدأ كالآتي :

« لا بد أن تقاوم القصيدة ذكاء الإنسان

ولا تستسلم له إلا بعد إثبات نجاحها » .

وتنتهي القصيدة بقول ستيفنز :

« لا بد أن نحمل أفكارنا على كاهلنا طوال الليل

حتى يبرز الفجر وتبدو كل الأشياء

ناصبة في وضوح النهار البارد » .

في كثير من قصائده يصف ستيفنز تجربة الشاعر التي يمر بها ويعاني منها على أمل أن يصل إلى جوهر الأشياء
في النهاية . فنجده يحنم قصيدة « التزينة المتأخرة من سفح الجبل » بقوله : « لقد اقترب مني ظل عالم خارجي لم
نصل إليه من قبل ، كان قد جسد في قصيدته - كما في معظم قصائده - تجربة فناء الذات الإنسانية في الذات
الكونية ، وكيف يجد الإنسان ذاته بالتخلص منها . كانت هذه النزعة الصوفية سببا في الغموض الذي يحنم على
قصائده ، فالأشياء تفقد خصائصها المميزة والمتعارف عليها مما يحنم على القارئ أن يشهد تفكيره لكي يكشف
لها الخصائص التي تتشعب مع طبيعة القصيدة . فالخصائص التقليدية لخصائص نسيبة تشير مفاهيمها من فرد
لآخر ، أما خصائص الأشياء داخل القصيدة فعطوفة ولذلك تتميز بالغموض والشمول شأنها في ذلك شأن كل
المطلقات الميتافيزيقية في حياتنا . يعتقد ستيفنز أنه بوصول القارئ إلى هذه الخصائص المطلقة ، فإنه يصل إلى
جوهر القصيدة وبالتالي إلى جوهر الأشياء . فالشعر عنده ليس مجرد موسيقى تتخفى بمواطف الشاعر الذاتية بل
تجسد هروب الشاعر من ذاته كما يقول في القصيدة التالية :

« نحن لا نتكلم عن ذواتنا في القصائد
فدواتنا لا تخرج عن نطاق المفردات والمقاييس

أما القصائد فتخرج من الكلام الذي لا نقوله ذواتنا » .

يبحث ستيفنر عن تجسيد للكون بأكمله من خلال طاقة الخيال والتخيل الكامنة عند الشاعر، لكن المضلة التي تواجه الشاعر أن الكون غير قابل للتجسيد المطلق بسبب تغيره المستمر الذي يحيط كل الأشياء بالانحسار ، ويلفها بالضباب . ومع ذلك فهذا الكون النسبي المادي قادر على التسييح بقدرة الخالق المطلقة . ولا عجب في هذا فقد تعود الإنسان على إدراك المطلق من خلال النسبي ، والمستمر من خلال المؤقت ، والمتالد من خلال الفاني . يستشهد ستيفنر في إحدى قصائده بالطوقوس المسيحية التي تجعل من سر تناول جسد المسيح ودمه في الكنيسة طريقا إلى الاتحاد مع الذات العليا الأزلية والأبدية . فيقول :

« إنه ليس بخمر ذلك الذي نشره ! !

« إنه ليس بخمر ذلك الذي يأكله ! ! » .

لكنها اتحاد مع ذات المسيح ، وفناء في الذات العليا وهروب من قيود العالم المادي في الوقت نفسه . فحياة الروح على هذه الأرض للمادية الفانية معادلة مستحيلة التحقيق بصفة مستمرة ، وعلى الإنسان أن ينطلق دائما من إسار المادة إلى عالم الروح واضعا في اعتباره أنه لكي يدرك الروح لابد وأن يمر بالمادة أولا . يعد هذا المضمون الفلسفي النعمة الأساس التي ترددت في معظم دواوين وأشعار ستيفنر كما نجد في « التناغم » ١٩٢٣ ، و« أفكار من نظام الكون » ١٩٣٦ ، و« الرجل ذو القيثارة الزرقاء » ١٩٣٧ ، و« أجزاء من عالم آخر » ١٩٤٢ ، و« الانتقال إلى الصيف » ١٩٤٧ ، و« أطياف الحريف » ١٩٥٠ . وقد عبر عن فكرة المادة والروح نفسها في كتاب جمع فيه مقالاته عام ١٩٥١ بعنوان « الملاك الضروري » .

المضمون الفلسفي :

كان هذا المضمون الفلسفي في شعر ستيفنر يشكل مادة صعبة الهضم بالنسبة للقارئ العادي ، بحكم أنه يحتمل تفسيرات متعددة ومعقدة وغامضة . لكن يقول النقاد : إنه لو توافر القارئ على قراءة الأعمال الكاملة لستيفنر فسيمكنه إدراك كل الرموز والظلال ، لأنه سيتوغل في عالمه ، وسيفهم كل المفاتيح المؤدية إلى الاستيعاب الصحيح . فعلى الرغم من الاستخدامات الغريبة للغة ، والصور الشعرية المفرقة في الإغراب والخيال ، فإن تمرر قصائد ستيفنر من المنطق الصارم للأشياء التقليدية سيمكن القارئ من اكتشاف المعنى الشامل لأشعاره ، وهو معنى تقليدي وشائع إلى حد بعيد . ومنى استوعب القارئ هذا المعنى فسيفك كل الرموز المرتبطة بالاستعارات والتشبيهات والصور ، عندئذ سيصبح ستيفنر أكثر سلاسة وسهولة من شعراء آخرين مثل إزرا باوندوت . س . إليوت . فاللغني الرئيسي والمضمون المفضل لديه يتمثلان في أسبقية الخيال الخلاق على المادة ، وفي هذه الفكرة تكن طبيعة الشعر والرمز ، كما تكن طبيعة الوجود طبقا للمفهوم المسيحي : « في البدء كانت الكلمة » .

يعتقد ستيفنز أنه إذا أدرك الإنسان أبعاد هذه للقولة ، فإنه سيرف هذه في الحياة المادية ذاتها والطريق المؤدى إليه . في قصيدة « كوب الماء » من ديوان « أجزاء من عالم آخر » يصف ستيفنز جوهر عملية الإدراك الذى لا يتفصل أبداً عن الخيال فيقول :

« هنا في المركز تقف الكوب

بينما الضياء يثترق كالأسد ليشرب قلبها

في تلك اللحظة تتحول الكوب إلى بركة تحوى الكون

وتبدو عتاء ومغالية حمراء صابغة بالحياة

عندما ييلال الضياء الزبد حول فكيف

وتدور الأعشاب دورات الحياة في المياه » .

يريد ستيفنز بهذا أن يؤكد أن خيال الشاعر قادر على إدراك الكون كله من خلال أصغر الموجودات ومع ذلك فالصور والرموز معقدة وغامضة لدرجة يصعب معها القارئ العادى أن يصل إلى درجة معقولة من الفهم والتلوق . فالشاعر لا يحدد شيئاً على الإطلاق لأنه يعتقد أن الطاقة الكامنة في الرموز قادرة على إدخالنا في عالمه الخيالى ومعايشة صوره ، وبالتالي يمكننا الوصول إلى كنه الأفكار الواردة في شعره ، والتي تقترب كثيراً من مفهوم الفيلسوف الأمريكى إيمرسون للطبيعة . فالطبيعة هي مصدر الحير والحق والجمال عند إيمرسون ، والإنسان يستطيع أن يجد خلاصه بين أحضانها . فالخلاق يتكلم من خلالها إلى الإنسان وهى أسمى وسائل التعبير والفن التي يمكن للفنان أن يستخدمها بلاحدود ، إذ أنها ترمز إلى العلاقة للتبادلة بين الذات الإنسانية والذات العليا . وعندما يحيا الإنسان بوجوده وفكره فإن عقله يستطيع أن يصل إلى أعلى درجات الحدس واليقين . بهذا يتحد الفكر مع المادة ويتحولان إلى جسم عضوى من خلال لغة الرمز التي يستخدمها الشعر . وعلى الرغم من استخدام ستيفنز للرمز والذي ينتمى إلى أسلوب القرن العشرين ، فإن خياله الشعرى بعد رومانسيا بمعنى الكلمة ولا يختلف عن الاتجاهات التي ميزت أشعار وردزورث وكولريديج .

في قصيدة « فكرة من نظام الكون » يصف ستيفنز كيف سار ذات مساء على ساحل البحر ، وكيف استمع إلى غناء امرأة يعلو على صوت الأمواج . وتتحول القصيدة إلى تفسير للأغنية التي تشكل معظم الخصائص المميزة لشعر كولريديج . تقول القصيدة :

وكان صوتها أصداً ورددت أقوى نفاث السماء

تلاشى الصوت تاركاً للزمن الوحدة والعزلة

كان الغناء هو البناء الذى جسد العالم

وكلماً صلحت بالغناء ردد البحر الأصداً

ثم بدلت بين طيات الأصداً

وأصبح من المستحيل التفريق بين المرأة والبحر

عندما رأيناها تسير مسرعة على الأمواج

عرفنا أنها لا تنتمي إلى أفواج البشر
ففيها كان مصنوعا من مادة الغناء
تلك المادة التي لا تعرف القناء .

يذكرنا الموقف والمضمون بقصيدة وردزورث « الحاصد الوحيد » على الرغم من أن المنهج الشعري لستيفرت أكثر تعقيدا من البساطة التي نجدها عند وردزورث . فالخيال قوة تشكيلية وليس للشاعر تجربة سوى الخيال كي يعيش فيها ، فهو المدخل الحقيقي والوحيد للحياة ، بل إنه الحياة نفسها لأنها تتبعه دائما . يؤمن ستيفرت بأن الخيال هو الطاقة الوحيدة القادرة على تغيير الشكل المادي للعالم ، ويجب ألا يحدث أي انقسام بين الخيال والمادة وإلا انحلت المادة إلى كيان أصم لا معنى له ، لأنه بدون الخيال يتحول الإنسان إلى أدنى مرتبة في المخلوقات . ووحدة الوجود لا تأتي إلا من الإيمان بأنه ليس هناك فرقا بين ما يمتريه البشر معها ، وما يظنونونه غير ذلك ، فكل الموجودات تتناسب لكي تصب في تيار الكون الأزلي . هذا الاتجاه واضح في قصيدة ستيفرت « رجل مستودع القمامة » من ديوان « أجزاء من عالم آخر » ، والتي يجسد فيها الشاعر وحدة الوجود من صور الأشياء التي يأتي بها الناس في مستودع القمامة :

« مستودع القمامة زائر بالصور
تمر الأيام مثل صفحات الجرائد من المطبعة
وباقات الورق الذائبة تتناثر بين قطع الورق
وأبصار الشمس والقمر يجوار قصائد حارس الباب
ملقاة على عتبة كعش من الصفيح والصدأ
تدس القطة أظفها في الحقيبة الورقية
في الكورسيه ، في الصندوق
وبجوارها تشر أوراق الشاي من أقاصي الأرض » .

أما الرجل الذي يجلس على حافة مستودع القمامة ويتأمل هذه الصور المتتابة ، فيذكرنا بالرجل الأعمى في قصيدة ت . س . إليوت الشهيرة . فهو كرجل تقليدي ضيق الأفق لا يرى أي معنى لهذه الصور ، فقد ورث عن مجتمعه من القوالب الفكرية الجاهزة ما ينبت عن إعمال فكره . لقد فقد القدرة على الخيال برغم أشعة الشمس والقمر التي تتابع على القمامة وتضيف إليها من المعاني وظلالها ما يوحى بكثير من الأفكار الجديدة . وفي الوقت نفسه يمكن أن يجسد مستودع القمامة المجتمع التقليدي الزائر بالصور الميتة والنظم العفنة . لكن بمجرد أن يستخدم الرجل القابع على حافة المستودع خياله ستدب الحياة في هذه الصور وتتحول إلى كيان جديد تماما . هكذا تتابع الصور وتتصارع وتتناقض في قصائد ستيفرت ، ولكن كل الجزئيات تتصهر أخيرا في بوقعة الخيال كما نجد في قصيدة « المفاجأة الأخيرة لماشق الحقي » التي لا تتفصل فيها الشمعة عن الظلام ، فلوذا ضياء الشمعة ما عرفنا الظلام ولولا الظلام ما عرفنا الضياء . كذلك لا تتفصل الذات الإنسانية عن الذات العليا أبدا . هذا يذكرنا بقصيدة الشاعر الأمريكي وولت وينيان « أغنية نفسي » ويبدو أنه فرض ظله على كل الشعراء الأمريكيين

فما يختص بهذا الوجد الصوفي المؤمن بوحدة الوجود التي نجدها واضحة في قصيدة ستيفت « مدخل إلى كل ما هو ممكن » .

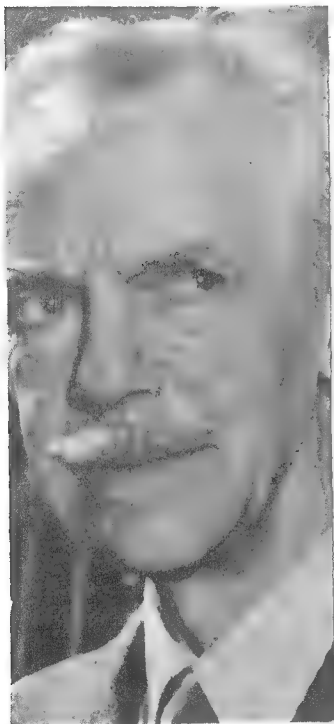
لعل قصيدة « ملاحظات على الخيال الأممي » تمثل فلسفة ستيفت بصفة عامة ، فالخيال الأممي هنا هو الحقيقة العليا التي يقدر الشعر فقط على تقديمها كما هي إلى الإنسان . فالقصيدة تؤكد أن الشعر يحدد الحياة ويعيد صياغتها ، وأن الفكرة الأولى التي نبت منها كل أفكار الإنسان لا توجد إلا في الشعر الذي قد يحتوي في قصيدة واحدة من عدة سطور بداية العالم ونهايته . لكن إصرار ستيفت على إبراز هذه الفكرة في معظم قصائده أصابها بكثير من الرثابة والتكرار وخاصة عندما نقرأ قصائده تباعاً . لكن الفكرة في حد ذاتها رائعة وخصبة بدليل أنها ساعدته على تقديم بعض القصائد التي تعد من أروع ما عرفه الشعر الأمريكي المعاصر مثل قصيدته المبكرة « صباح الأحد » .

لكن بمرور الوقت وتتابع القصائد تكررت الفكرة . حاول الشاعر تفادي هذا التكرار بالتلاعب بأدوات البلاغة اللفظية حتى يبرر القارئ ، وكانت النتيجة على عكس ما يمتنى ، فقد أصبحت قصائده بالغموض بالإضافة إلى الرثابة ومع ذلك يعتبر النقاد والاس ستيفت من أعظم شعراء أمريكا الذين يأتون مباشرة بعد إليوت وباوند ووربما فروست . فلا يوجد منافسون حقيقيون له . وبعد أن اتهم في العشرينيات بالخلقة الشعرية ، اعترف به في الأربعينيات كشاعر له مضمون فلسفي عميق ومتعدد الأبعاد بينما شهدت الخمسينيات مقالاته ودراساته النقدية والمجالية في الصحف والمجلات . وعلى الرغم من أن قيمة ستيفت كشاعر فوق كل جدل ، فإنه مازال في حاجة إلى تقييم موضوعي حقيقى ، وخاصة أن النقد الحديث لم يعن العناية الواجبة بإنجازاته الشعرية القيمة .

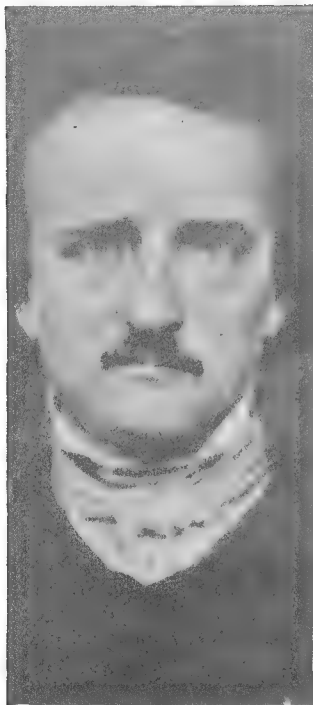
صور مختارة لأدباء الموسوعة



٢٩ - مارك توين



١٠- یوحنا اونیل





۵۵ - جون ستايهك



١٧ - إيزرا باوند

١٣ - رالف والدو إيمرسون



۳۸ - هنری جیمس



۵۴ - جر تروید ساین



۴۷ - فیلیپ روٹ



۱۲ - رالف ایلیسون



۱۵ - دزونی نازکو



۳۱ - هری دیشید نورو



۲۰ - بیون پک



۳۹ - نیودور درایر





٤- لوزيا الكوث



٢٨- ستيلا بينه

٤٢- إميل ديكنسون



١ - جيمس احي



٢٤ - جيمس بولدوين



٥٠ - ج. د. سالينجر



٣٦ - ايلين جلاسكو



٣٢ - جيمس نيزرو



٣ - نيلسون الحرين



٧ - ميروود اندرسون



۵۲- کارل ساندبرج



۲۳- کارلین آن برنر



۱۴- ویلیام اینج



۲۵- جیمس بریدی



۱۱- کونراد ایکن



۲۷- صول ییو



۲- ادوارد آهی



۴۰- جون دوس باسوس

أدباء الموسوعة الجزء الأول

صفحة

٩	Introduction	• منهج الموسوعة
١٥	Agee, James	(١٩٥٥ - ١٩٠٩)	.	.	.	١ - آجي - جيمس .
١٨	Albee, Edward	(١٩٢٨ - ١٩٥٥)	.	.	.	٢ - آلبى - إدوارد .
٢٤	Algren, Nelson	(١٩٠٩ - ١٩٥٥)	.	.	.	٣ - آلجرين - نلسون .
٢٧	Alcott, Louisa	(١٨٣٢ - ١٨٨٨)	.	.	.	٤ - ألكوت - لويزا .
٣٠	Eliot, T.S.	(١٩٦٥ - ١٨٨٨)	.	.	.	٥ - إليوت - ت . س .
٣٧	Anderson, Robert	(١٩١٧ - ١٩٥٥)	.	.	.	٦ - أندرسون - روبرت .
٤٢	Anderson, Sherwood	(١٨٧٦ - ١٩٤١)	.	.	.	٧ - أندرسون - شيرود .
٤٦	Anderson, Maxwell	(١٩٥٩ - ١٨٨٨)	.	.	.	٨ - أندرسون - ماكسويل .
٥٠	Odets, Clifford	(١٩٠٦ - ١٩٦٣)	.	.	.	٩ - أوديتس - كليفورد .
٥٦	O'Neill, Eugene	(١٩٥٣ - ١٨٨٨)	.	.	.	١٠ - أونيل - يوجين .
٦٣	Aiken, Conrad	(١٨٨٩ - ١٩٥٥)	.	.	.	١١ - أيكين - كونراد .
٦٦	Elison, Ralph	(١٩١٤ - ١٩٥٥)	.	.	.	١٢ - إليسون - رالف .
٦٩	Emerson, R.W.	(١٨٠٣ - ١٨٨٢)	.	.	.	١٣ - إيمرسون - رالف والدو .
٧٤	Inge, William	(١٩١٣ - ١٩٥٥)	.	.	.	١٤ - اينج - وليام .
٨٠	Parker, Dorothy	(١٨٩٣ - ١٩٦٧)	.	.	.	١٥ - باركر - دوروثى .
٨٣	Barry, Philip	(١٨٩٦ - ١٩٤٩)	.	.	.	١٦ - بارى - فيليب .
٨٦	Pound, Ezra	(١٨٨٥ - ١٩٧٢)	.	.	.	١٧ - باوند - إزرا .
٩٢	Bradbury, Ray	(١٩٢٠ - ١٩٥٥)	.	.	.	١٨ - برادبرى - راي .
٩٥	Brooks, Cleanth	(١٩٠٦ - ١٩٥٥)	.	.	.	١٩ - بروكس - كليانث .
١٠٠	Buck, Pearl	(١٨٩٢ - ١٩٧٣)	.	.	.	٢٠ - بك - بيرل .
١٠٦	Belasco, David	(١٨٥٩ - ١٩٣١)	.	.	.	٢١ - بلاسكو - ديفيد .
١٠٩	Poe, Edgar Allan	(١٨٠٩ - ١٨٤٩)	.	.	.	٢٢ - بو - إدجار آلان .
١١٧	Porter, K.A.	(١٨٩٠ - ١٩٥٥)	.	.	.	٢٣ - بورتر - كاثرين آن .

١٢١	Baldwin, James	(١٩٢٤ - ٠٠٠٠)	.	.	بولونين - جيمس	٢٤
١٢٦	Purdy, James	(١٩٢٣ - ٠٠٠٠)	.	.	بيردى - جيمس .	٢٥
١٢٩	Bellamy, Edward	(١٨٩٨ - ١٨٥٠)	.	.	بيلامى - إدوارد .	٢٦
١٣٢	Bellow, Saul	(١٩١٥ - ٠٠٠٠)	.	.	بيلو - صول .	٢٧
١٣٧	Benét, S.V.	(١٩٤٣ - ١٨٩٨)	.	.	بينيه - ستيفن فنسنت	٢٨
١٤٠	Twain, Mark	(١٩١٠ - ١٨٣٥)	.	.	توين - مارك .	٢٩
١٤٧	Tate, Allen	(١٨٩٩ - ٠٠٠٠)	.	.	تيت - آلن .	٣٠
١٥٢	Thoreau, H.D.	(١٨١٧ - ١٨٦٢)	.	.	ثورو - هنرى ديفيد	٣١
١٥٧	Thurber, James	(١٨٩٤ - ١٩٦١)	.	.	ثيربر - جيمس .	٣٢
١٦٠	Garland, Hamlin	(١٨٦٠ - ١٩٤٠)	.	.	جارلاند - هاملين	٣٣
١٦٤	Jarrell, Randall	(١٩١٤ - ١٩٦٥)	.	.	جاريل - راندل .	٣٤
١٦٦	Green, Paul	(١٨٩٤ - ٠٠٠٠)	.	.	جرين - بول .	٣٥
١٧٠	Glasgow, Elean	(١٨٧٤ - ١٩٤٥)	.	.	جلاسجو - إلين	٣٦
١٧٣	Jeffers, Robinson	(١٨٨٧ - ١٩٦٢)	.	.	جيفرز - روبنسون	٣٧
١٧٧	James, Henry	(١٨٤٣ - ١٩١٦)	.	.	جيمس - هنرى .	٣٨
١٨٦	Dreiser, Theodore	(١٨٧١ - ١٩٤٥)	.	.	درايزر - ثيودور .	٣٩
١٩١	Dos Passos, John	(١٨٩٦ - ١٩٧٠)	.	.	دوس پاسوس - جون	٤٠
١٩٥	Doolittle, Hilda	(١٨٨٦ - ١٩٦١)	.	.	دوليتل - هيلدا .	٤١
١٩٨	Dickinson, Emily	(١٨٣٠ - ١٨٨٦)	.	.	ديكسون - إميلي .	٤٢
٢٠٤	Ransom, J.C.	(١٨٨٨ - ٠٠٠٠)	.	.	رانسم - جون كرو	٤٣
٢١١	Wright, Richard	(١٩٠٨ - ١٩٦٠)	.	.	رايت - ريتشارد .	٤٤
٢١٣	Rice, Elmer	(١٨٩٢ - ١٩٦٧)	.	.	رايس - إلر .	٤٥
٢١٩	Robinson, E.A.	(١٨٦٩ - ١٩٣٥)	.	.	روبينسون - إدوين آرلنجتون	٤٦
٢٢٤	Roth, Philip	(١٩٣٣ - ٠٠٠٠)	.	.	روث - فيليب .	٤٧
٢٢٧	Roethke, Theodore	(١٩٠٨ - ١٩٦٣)	.	.	روثكه - ثيودور .	٤٨
٢٣٠	Saroyan, William	(١٩٠٨ - ٠٠٠٠)	.	.	سارويان - وليام	٤٩
٢٣٦	Sainger, J.D.	(١٩١٩ - ٠٠٠٠)	.	.	سالينجر - ج . د .	٥٠
٢٤١	Santayana, George	(١٨٦٣ - ١٩٥٢)	.	.	سانتيانا - جورج .	٥١
٢٤٤	Sandburg, Carl	(١٨٧٨ - ١٩٦٧)	.	.	ساندبرج - كارل	٥٢

صفحة

٢٥٠	Styron, William	(١٩٢٥ - ٠٠٠٠)	.	.	.	٥٣ - ستايرون - وليام .
٢٥٦	Stein, Gertrude	(١٨٧٤ - ١٩٤٦)	.	.	.	٥٤ - ستاين - جيرترود .
٢٦١	Steinbeck, John	(١٩٠٢ - ١٩٦٨)	.	.	.	٥٥ - ستاينيك - جون .
٢٦٨	Stowe, H.B.	(١٨١١ - ١٨٩٦)	.	.	.	٥٦ - ستو - هاريت بيتشر .
٢٧٢	Stevens, Wallace	(١٨٧٩ - ١٩٥٥)	.	.	.	٥٧ - ستيفنز - والاس .
٢٧٩					٥ صور مختارة لأدباء الجزء الأول

رقم الإيداع	١٩٧٩/٢٩٨٩
الترقيم الدولي	ISBN ٩٧٧-٢٤٧-٧١٠-٦

٧٨/١١٩ ق

طبع بمطابع دار المعارف (ج.٢٠٠٢)

هذه الموسوعة

تجمع بين التعريف بسيرة أدباء أمريكا وأعمالهم وإنجازاتهم ، وبين الدراسة التي تكفي للإلمام بمكانة هؤلاء الأدباء وإنجازاتهم بحيث لا يجهد القارئ العادي نفسه مضطراً للجوء إلى مراجع أخرى . وقد تعرضت الموسوعة لأعمال هؤلاء الأدباء بمعيار نقدي واحد حتى يتمكن القارئ من تحديد السلبيات والإيجابيات التي ميزتها ، ووضع كل أديب في موقعه الصحيح على خريطة الأدب الأمريكي . ودار المعارف تقدم هذه الموسوعة إلى القارئ العربي ليحدث ذلك التواصل الفكري والحضاري مع الأدب العالمي .